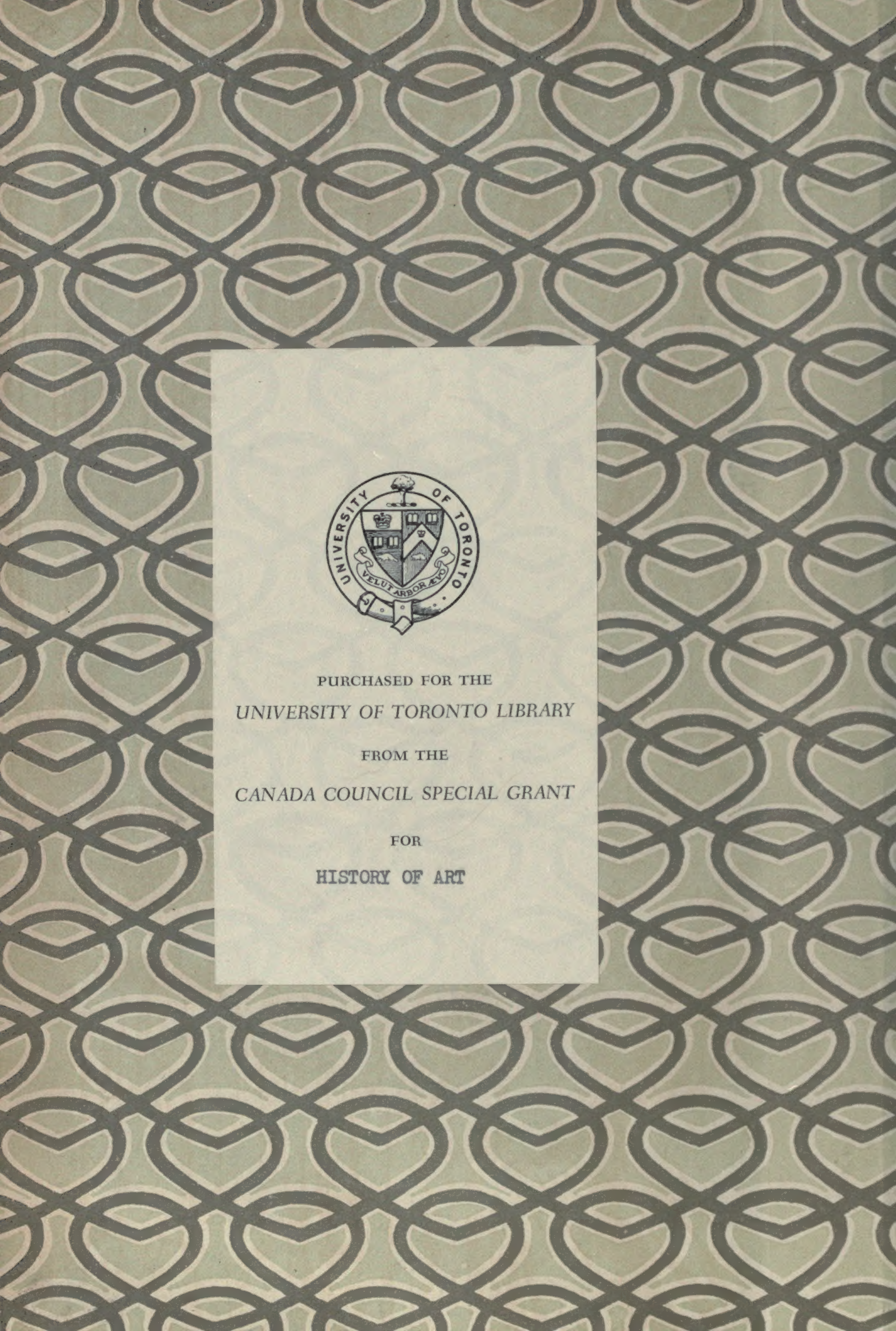


ACHTUNDZWANZIGSTER BAND


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO

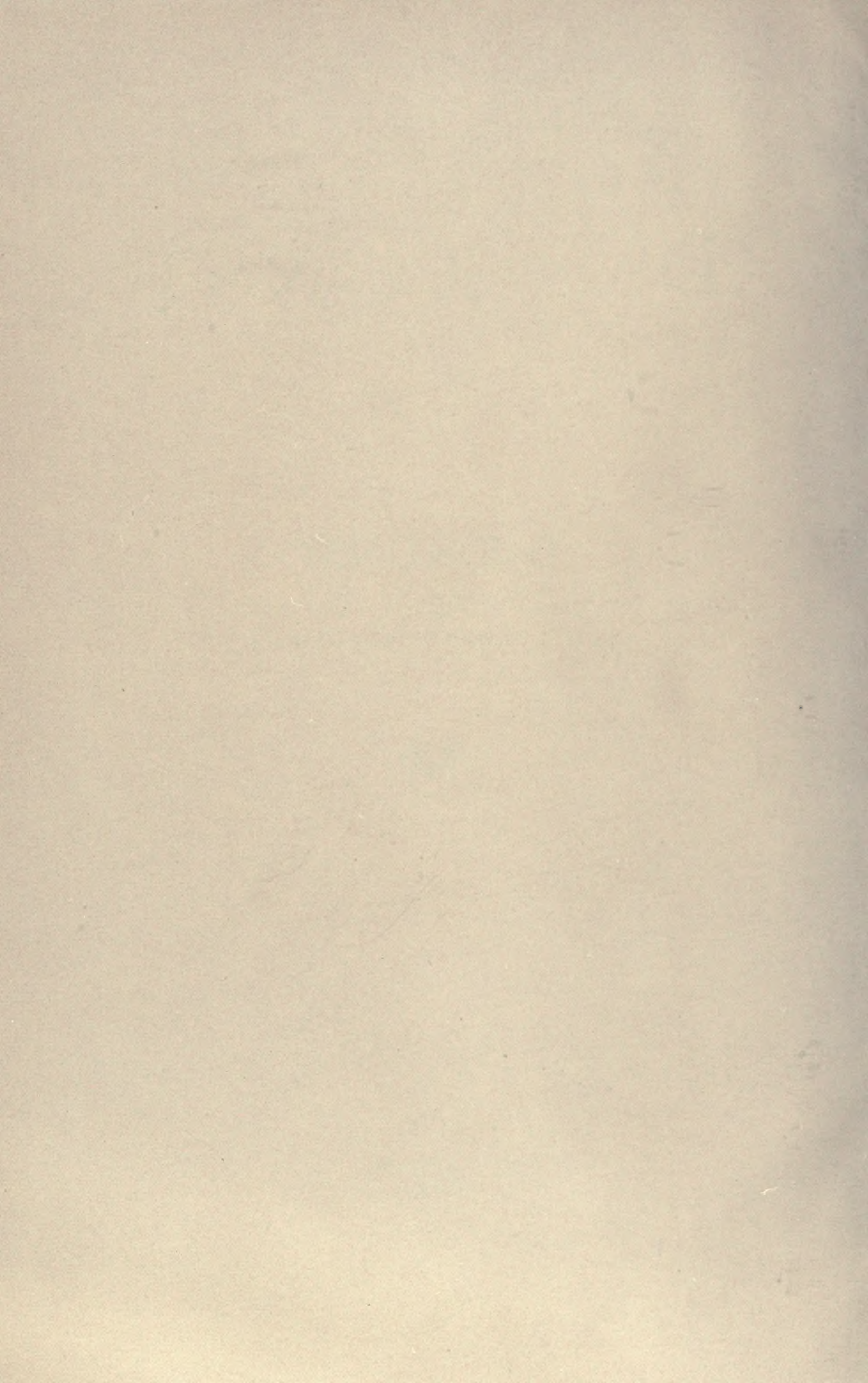




DIE KUNST

ACHTUNDZWANZIGSTER BAND





DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

ACHTUNDZWANZIGSTER BAND

ANGEWANDTE KUNST

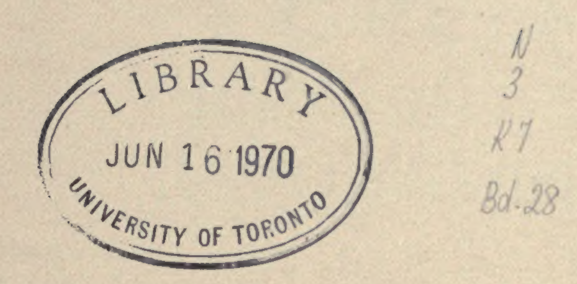
DER „DEKORATIVEN KUNST“

XVI. JAHRGANG



MÜNCHEN 1913

F. BRUCKMANN A.-G.



Druck von F. Bruckmann A.-G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

Textbeiträge.

Abbildungen.

Sachregister.

Namen-Verzeichnis.*)

*) In diesem Verzeichnis sind nur die Personen aufgeführt, über welche im Text etwas Wesentliches gesagt ist.

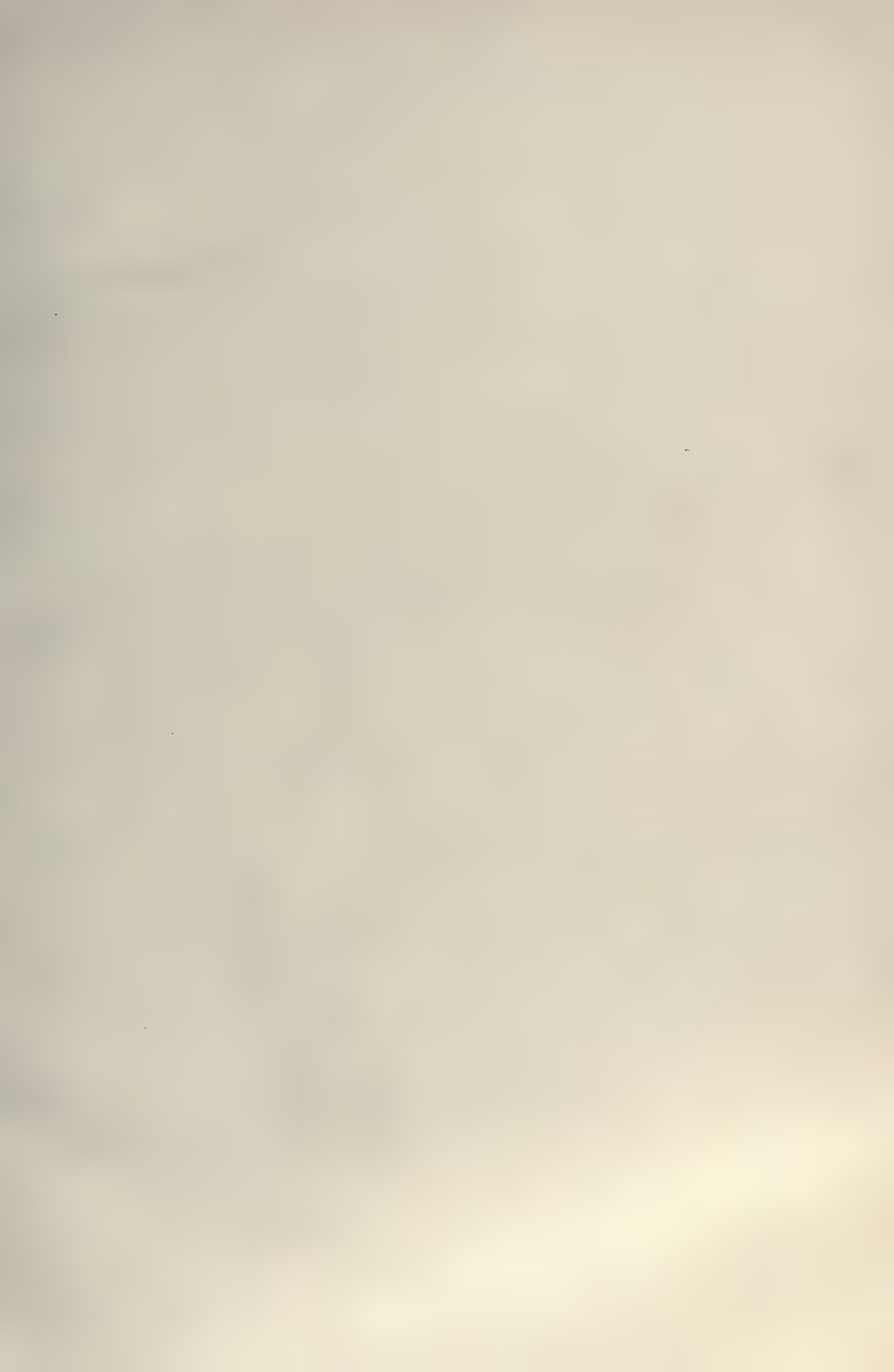
Sonderbeilagen.

Bücherbesprechungen.

Orts-Register.



EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▪ PLAKATZEICHNUNG FÜR DEN VERLAG S. FISCHER, BERLIN





ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN — DAS WALDRESTAURANT IM TIERPARK HELLABRUNN



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN TIERPARK HELLABRUNN: HAUPTEINGANG

MÜNCHENS TIERPARK HELLABRUNN

Der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts, der Torpedos und Maschinengewehre konstruiert und Luftschiffe mit Bomben ausrüstet, rühmt sich trotz all dieser verbesserten Mordwerkzeuge einer verbesserten Humanität. Gewisse Dinge können wir heute nicht mehr mitansehen; der Gedanke an sie empört uns. Warum? Weil sie unmenschlich grausam, weil sie barbarisch sind und der Kultur widersprechen. Dennoch gab es Zeiten — und sie liegen noch gar nicht lange hinter uns — in denen unleugbar große Kulturfortschritte gemacht wurden, obwohl das Gefühl der Humanität ein anderes, weit gröberes war. Zeiten, in denen die Folter als ein ganz selbstverständliches Werk galt und die Geisteskranken wie die Verbrecher und schlimmer noch behandelt wurden. Ganz gewiß, für Barbareien dieser Art hat sich das Empfinden verschärft, so sehr, daß es spontan und unwillkürlich reagiert, wenn es sich verletzt fühlt. Der Mensch hat über den Menschen nachgedacht, hat besser von ihm denken gelernt, und so sind wir — trotz allem — in der Humanität vorwärts gekommen.

Dieses international erhöhte Bewußtsein an Menschlichkeit aber versagte entweder, oder es regte sich ganz willkürlich, wenn das Tier der Hilfe bedurfte. Das Gebot des Tierschutzes ist alt, denn schon die Bibel sagt, daß der Gerechte sich seines Viehes erbarmt. Immerhin war dieses Erbarmen in der Wolle doch sehr egoistisch gefärbt, solange der Mensch wähnen durfte, im Mittelpunkt der Welt zu stehen. Es erweiterte sich erst dann, als man den Begriff der „Würde“ auch auf das Tier übertrug und den Adel der göttlichen Schöpfung in allen Geschöpfen achten lernte. Es ist der Ruhm der Völker germanischer und slavischer Zunge, daß bei ihnen das Gefühl der Menschlichkeit auch dem Tiere gegenüber zuerst erwachte und seinen Niederschlag sogar in Gesetzen fand. Gewissen Tieren, vor allen natürlich den Haustieren, war damit über ihren „nützlichen“ oder „unnützlichen“ Daseinszweck hinaus ein Daseinsrecht zugesprochen.

Sogar auf die wilden Tiere erstreckte sich diese gesetzliche Fürsorge. Das Wild ist geschützt durch Jagdgesetze, und nur das Raubtier ist „Freiwild“. Bis zum Wunsche der Ausrottung aber versteigt sich die Jagdlust des rechten Waidmannes auch dem Freiwild



TIERPARK HELLABRUNN GEHEGE FÜR AXIS-HIRSCHE

gegenüber nicht. Und da mit dem Vordringen der Zivilisation gewissen Tierarten der Spielraum des Lebens immer knapper zugemessen wird, da sie vom Aussterben bedroht sind, so setzt sich auch die Wissenschaft für ihre Erhaltung, für ihr Lebensrecht ein. Der Mensch, der die Natur bekämpft, hat noch kein rechtes Auge für ihre Schönheitswerte. Erst wenn er sie sich unterworfen hat, erwacht ein höheres Interesse an ihren Bildungen, und er sucht aufzubauen, wo er zerstört hat. Er kultiviert nun sozusagen die Natur; er verkehrt human mit ihr.

Auf diese Weise entstehen Naturschutzparks, botanische und zoologische Gärten, Museen mit totem und lebendem Inventar.

Es liegt auf der Hand, daß die Sammlungen lebender Dinge von jeher eine größere Anziehungskraft übten als die konservierten Objekte unter Glas und Rahmen. Deutsche Fürsten des Mittelalters waren sicherlich von wissenschaftlichen Interessen weit entfernt, wenn sie sich Bärenzwinger und Hirschgehege einrichteten. Die römischen Kaiser waren es in ihren blutigen Zirkusspielen nicht minder. Die Schaulust galt es zu befriedigen, und das taten auch die fahrenden Leute auf Messen und Märkten, die dem Volke den Tanzbären, ein paar Affen oder schillernde Schlangen zeigten.

Hier haben wir die Ahnen unserer heutigen zoologischen Gärten zu suchen.

Was für die Fürsten Zwinger und Tiergarten, das war für das Volk die Menagerie. Auf dem Hintergrunde knurrend geduckter „Bestien“ erhob sich in feierlicher Siegerstellung der Tierbändiger, auch ein Repräsentant der menschlichen Herrschaft über die Natur. Als im letzten Jahrhundert die Sitte aufkam, in den großen Städten zoologische Gärten anzulegen, verzichtete man zwar auf die Abrichtung der Tiere zu Kunststücken, übernahm aber notgedrungen von der wandernden Menagerie allerlei Formen der Unterbringung und Behandlung der Tiere.

Maßgebend war zuerst und zuletzt die Rücksicht auf den Beschauer. Jedes Tier sollte aus nächster Nähe deutlich sichtbar und zugleich sicher eingefriedigt sein. Das ließ sich am besten im Käfig erreichen. Starke eiserne Gitter, mächtige Holzbalken trennten das Tier von der Umwelt. Der Zuschauer erhielt in diesem Aufwand an massiven Schutzvorrichtungen gleichsam eine Garantie für die gefähr-



TIERPARK HELLABRUNN GEHEGE FÜR RIESEN-KÄNGURUH

liche Wildheit der Tiere, die in ihrer trägen Melancholie ihrem Ruf nicht immer Ehre machten. Um ihnen aber die Trauer der Gefangenschaft zu versüßen, tat man ein übriges und dekorierte die Käfige und Hütten im Stile der Heimat oder sonstwie exotisch und gemütvoll. Giraffe und Elefant bewohnen indische Tempelbauten; der Hirsch hat eine Villa im Schweizerstil; der Löwe aber bekam ein paar Blöcke als „Höhle" errichtet, damit er sich als der große Herr, der er ist, „zurückziehen" kann; er tut es aber nicht, weil er kein Höhlenbewohner ist.

Dieser leicht theatralische Zug in der Aufmachung der Tiergärten war also von der Jahrmarkts-Menagerie her haften geblieben. Von einer Gartengestaltung im künstlerischen Sinne konnte schon deshalb zumeist keine Rede sein, weil entweder bestehende Waldparzellen wie z. B. im Tiergarten zu Berlin notdürftig hergerichtet wurden, oder auch — und das war wohl der eigentliche Grund: weil das Bedürfnis nach einer einheitlichen künstlerischen Anlage noch gar nicht empfunden wurde. Dagegen führte die genauere Tierbeobachtung dazu, die Einzelhaft zu beschränken und Tiergemeinschaften einzurichten. Der Bewegungs-Spielraum vergrößerte sich, der „Käfig" war nicht mehr unbedingt nötig. Er erwies sich noch entbehrlicher, als Hagenbeck für seine Tierschau in Stellingen Schluchten und Wassergräben als Einfriedigungen einführte und die Tiere gleichsam in paradiesischer Unschuld dem Beschauer darbot. Damit war die grausame Kerkerhaft der Menagerien für moderne Tiergärten eine überwundene Sache.

* * *

Verhältnismäßig spät ist München in den Besitz eines Tiergartens gelangt. Berlin erhielt ihn 1843, Frankfurt 1858, Köln 1860. Aber München hatte den Vorteil, von den älteren Anlagen lernen zu können.

Das große Gelände, daß die Stadtgemeinde unter sehr günstigen Bedingungen pachtweise zur Verfügung stellte, liegt zwischen Harlaching und Thalkirchen in der rasch sich erweiternden Mulde, die die Isar hier gebildet hat. Es ist altes Ueberschwemmungsgebiet, das durch Uferdämme dem reißenden Flusse abgewonnen wurde, und das mit seinem üppigen Baumwuchs, mit verlorenen Wassertümpeln,



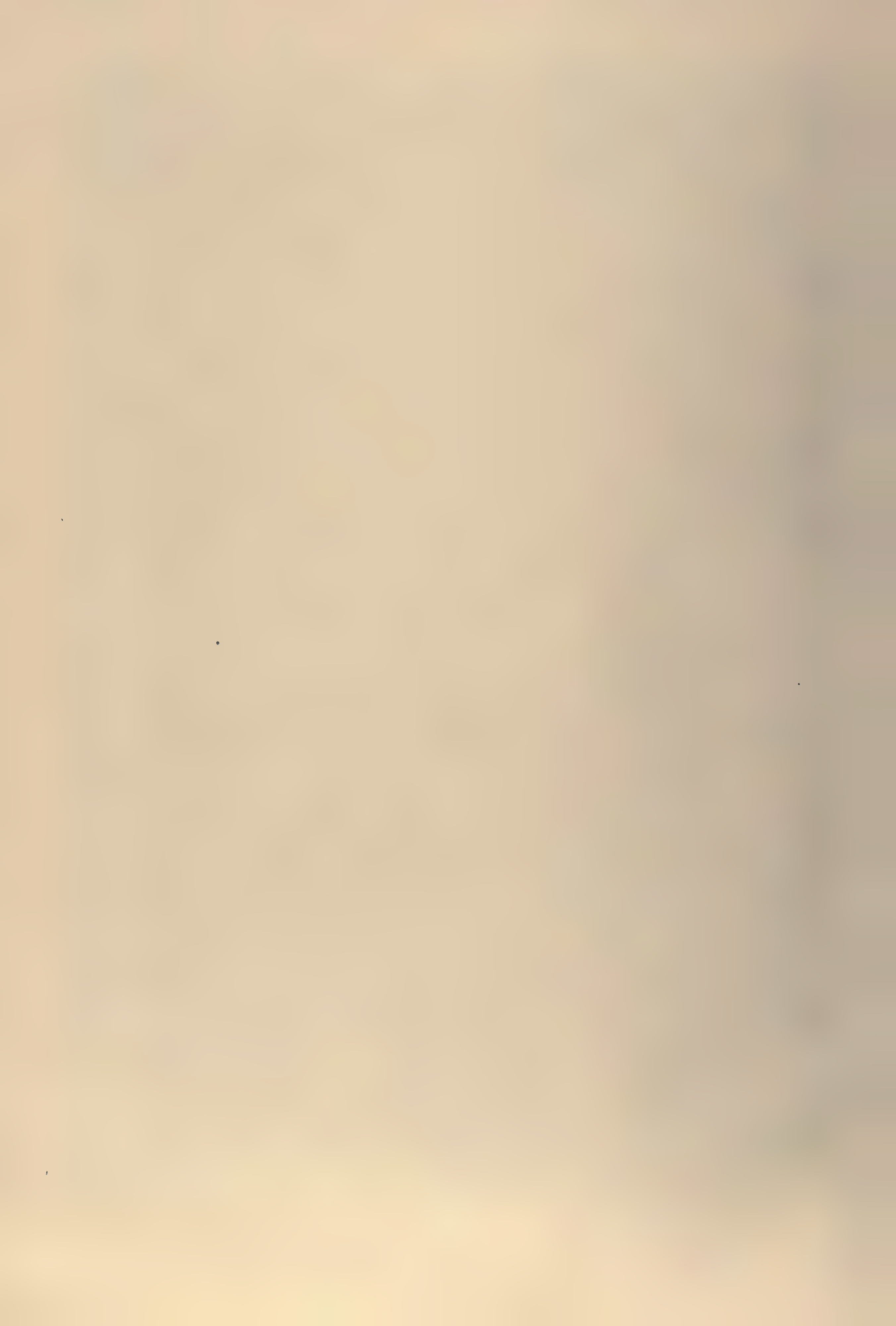
ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

TIERPARK HELLABRUNN: GEHEGE FÜR NANDU



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

TIERPARK HELLABRUNN: GEHEGE FÜR EMU





ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

TIERPARK HELLABRUNN: GEHEGE FÜR SIKA-HIRSCHE



TIERPARK HELLABRUNN GEHEGE FÜR WILDSCHWEINE UND ZEBU



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

TIERPARK HELLABRUNN: BISON-GEHEGE



TIERPARK HELLABRUNN — PELIKANE VOR IHRER HÜTTE

undurchdringlichem Gebüsch und grünen Wiesenflächen den Charakter einer ganz urwüchsigen Landschaft gewahrt hat. Ein Mühlbach durchquert das Gebiet; der Harlachinger Steilhang des Isartales, von mächtigen Buchen dicht bewaldet, begrenzt es nach Südosten. Aus dieser prachtvollen Wildnis hat Prof. EMANUEL VON SEIDL den neuen Tierpark Hellabrunn geschaffen nach einem Plane, der schon auf dem Papier die schönsten Erwartungen weckte, der sie aber jetzt, soweit er bisher verwirklicht werden konnte, fast noch übertroffen hat.

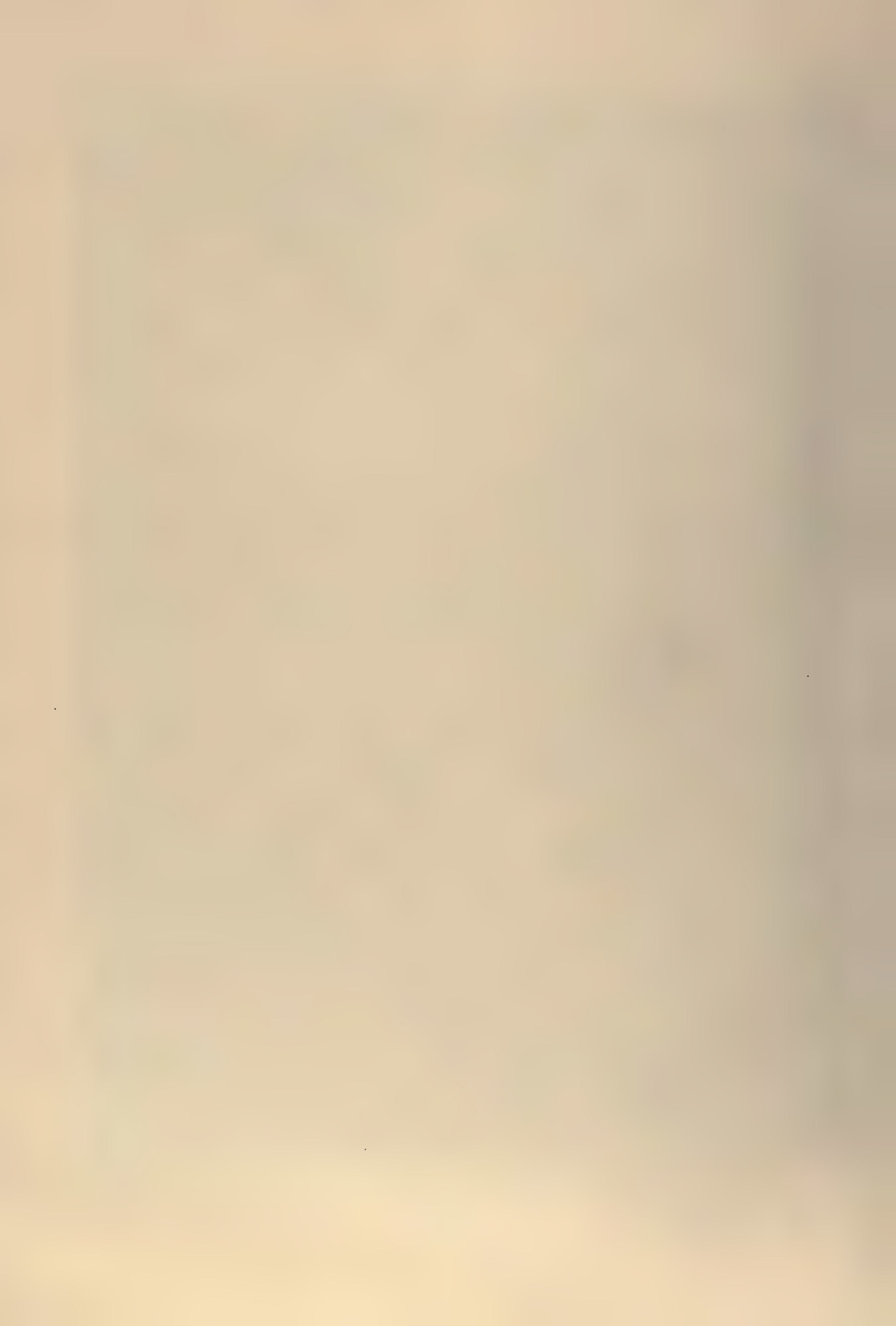
Die Erschließung dieses verwunschenen Geländes war eine verlockende, aber auch schwierige Aufgabe. Die Wege mußten so geführt werden, daß die verborgenen Schönheiten von Wasser und Wald an den Tag kamen; zugleich sollten sie bequeme Zugänge zu den Gehegen sein. Auf den großen Freiflächen unterhalb des Steilhanges waren beträchtliche Erdbewegungen und Anpflanzungen nötig, und schließlich waren die verschiedenen Baulichkeiten zu gestalten und so anzuordnen, daß der parkartige Charakter des Ganzen gewahrt blieb.

Dies Programm ist heute, ein Jahr nach der Eröffnung des Gartens, erst annähernd zu drei Fünfteln erfüllt. Man sieht aber bereits klar, was der Baumeister will: es ist ihm in der Tat gelungen, einen vollkommen neuen Typus zu schaffen. Der Unterschied liegt angedeutet in den Worten „Zoologischer Garten“ und „Tierpark“.

Von dem Haupteingange aus, der mit seinen beiden grünweißen Pavillons und den lustig bunten Nymphenburger Terrakotten jede prunkvolle Portaldekoration vornehm vermeidet, zieht sich ein behaglicher Weg in sanften Windungen durch die ganze Länge des Parkes. Man überschreitet eine kleine Steinbrücke, genießt einen Blick auf den Ententeich mit seinen prachtvollen Hängeweiden, trifft auf eine Lichtung, wo gefleckte Hirsche friedlich grasen, schreitet wieder durch Wald, beobachtet zur Linken eine Familie schwarzer Schwäne oder zur Rechten australische Strauße, und so geht es, immer wieder durch Wald unterbrochen, eine ganze Weile an den verschiedensten Gehegen vorüber. Seitenwege zweigen ab, hier und da



ARCH. EMANUEL VON SEIDL ▫ TIERPARK HELLABRUNN: WASSERTÜMPEL MIT SCHWARZEM SCHWAN UND MÖVEN





ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN   TIERPARK HELLABRUNN: WEIHER FÜR SCHWIMMVÖGEL



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN TIERPARK HELLABRUNN: BLICK AUF DAS WALDRESTAURANT

erweitert sich der Hauptweg zu einem kleinen Platze, und immer wieder öffnet sich unvermutet ein Blick auf eine schöne Baumgruppe, ein lauschig umbuschtes Wasser, auf ein Tieridyll.

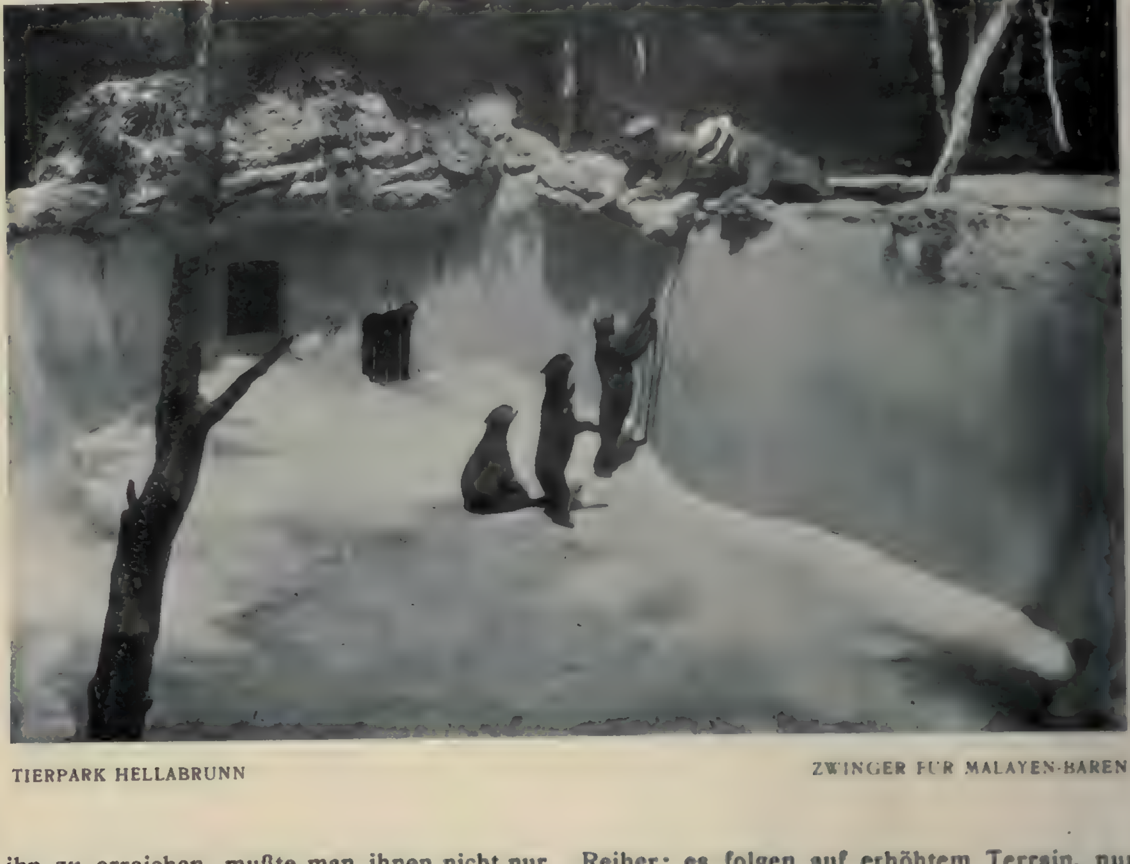
Es ist ein Weg der Ueberraschungen, den wir durchmessen. Ueberraschend durch den klugen Wechsel der Ausblicke wie durch den Mangel an Störungen des Auges durch Gitter, Zäune und sinnlose Aufbauten. Elastische, sehr weitmaschige Drahtgitter an Eisenpfosten frieden die Gehege ein und behindern das Auge so gut wie gar nicht. Höchstens die schweren Huftiere, wie Bison und Rotbüffel, haben außerdem noch einen inneren Balkenzaun. Die Seitenwege ermöglichen die Umgehung der Gehege, die meist so gelegt sind, daß sie von zwei Seiten sichtbar werden. Schier unerschöpflich an Einfällen zeigt sich Seidl in der Gestaltung der Tierhütten. Sie bilden ein besonderes und liebenswürdiges Kapitel für sich. Was hier aus Holz, Stroh und Rinde für jedes Tier nach seiner Art zurechtgebastelt ist, das verrät eine seltene Fähigkeit der Einfühlung in die Tierseele. Das derbe breite Rindenhaus für die Meerschweinchen erscheint da genau so charakterisierend wie der zierliche lichte Pavillon für die eleganten Kraniche. Eine große, streng geometrisch gehaltene Voliere für bunte Ziervögel schließt äußerst zweckmäßig und dekorativ den Durchblick durch eine schnurgerade Allee. Ganz im Gegensatz dazu wird die Raubvogelvoliere als kaum sichtbares Gewebe in einer Weite von zirka 45 m durchs Geäst geführt werden, um den Gefangenen einen freien Flug zu gestatten. Die Hauptschau aber entfaltet sich erst von der Terrasse des anmutig gelagerten Waldrestaurants aus. Hier wandert das Auge über die Blumen und Blütensträucher am Bachufer hinweg zum großen Luitpoldgehege, wo Hirsche und Gemsen hausen, zur breiten Wiese, wo Kamel, Lama, Esel und Schafe weiden, zur Löwenterrasse, zu den Bären und Seelöwen. Saftig grün dahinter der steile Buchenhang. Es ist ein sorgfältig vorbereiteter freier Rundblick, den man genießt und doppelt genießt, weil man bisher vom dichten Walde umfangen war.

In diesen fächerartig ausgebreiteten Gehegen hat E. von Seidl den Fortschritt Hagenbecks auf seine ganz persönliche und schöpferische Art verwertet. Die Schönheit der Tiere zu zeigen war der oberste Zweck. Um



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN SEITENANSICHT DES WALDRESTAURANTS

ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN EINGANG ZUM WINTERHAUS



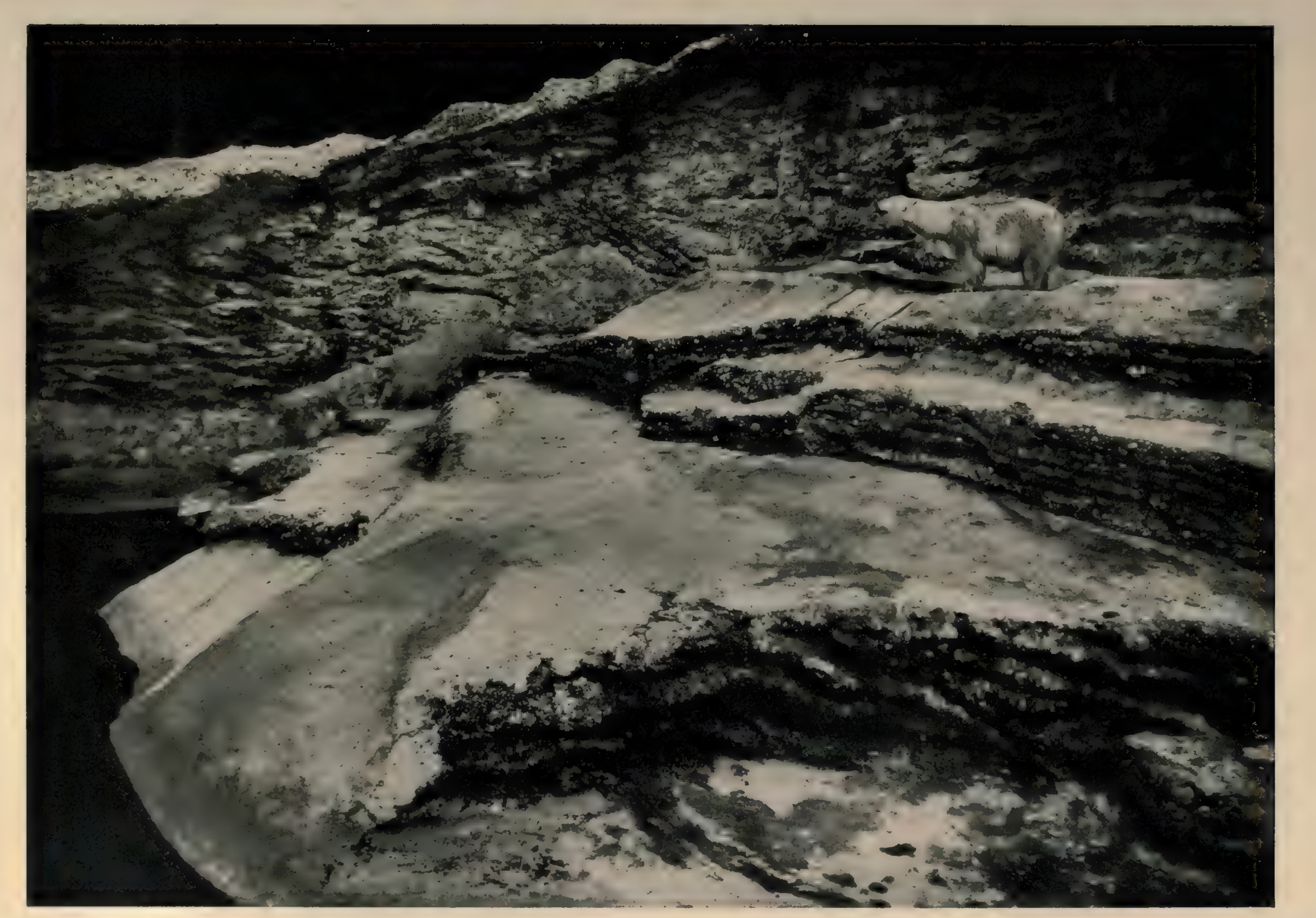
TIERPARK HELLABRUNN — ZWINGER FÜR MALAYEN-BÄREN

ihn zu erreichen, mußte man ihnen nicht nur Freiheit für die Bewegung, sondern auch die Anregung dazu durch eine Art zoologischer „Bodenreform" geben. Und endlich sollte diese künstliche Natur für den Beschauer befreit sein von allen den Störungen, die an die Menagerie seligen Angedenkens erinnern konnten.

So treten wir vor die Löwenterrasse. Sie mutet wie der Teil einer säulenbekränzten Arena an und ist an der offenen Südseite durch einen breiten Wassergraben mit niedriger Ufermauer gegen das Publikum zu begrenzt. Löwen, Tiger und Leoparden, durch Quergitter getrennt, bewegen sich gelassen inmitten dieser primitiven Architektur. Sie gibt ihnen Hintergrund und läßt ihnen vollauf Raum zu Klettereien an dem eingebauten Geäst, auf dem sich Tiger und Leoparden mit Vorliebe zum Sonnenbade niederlassen.

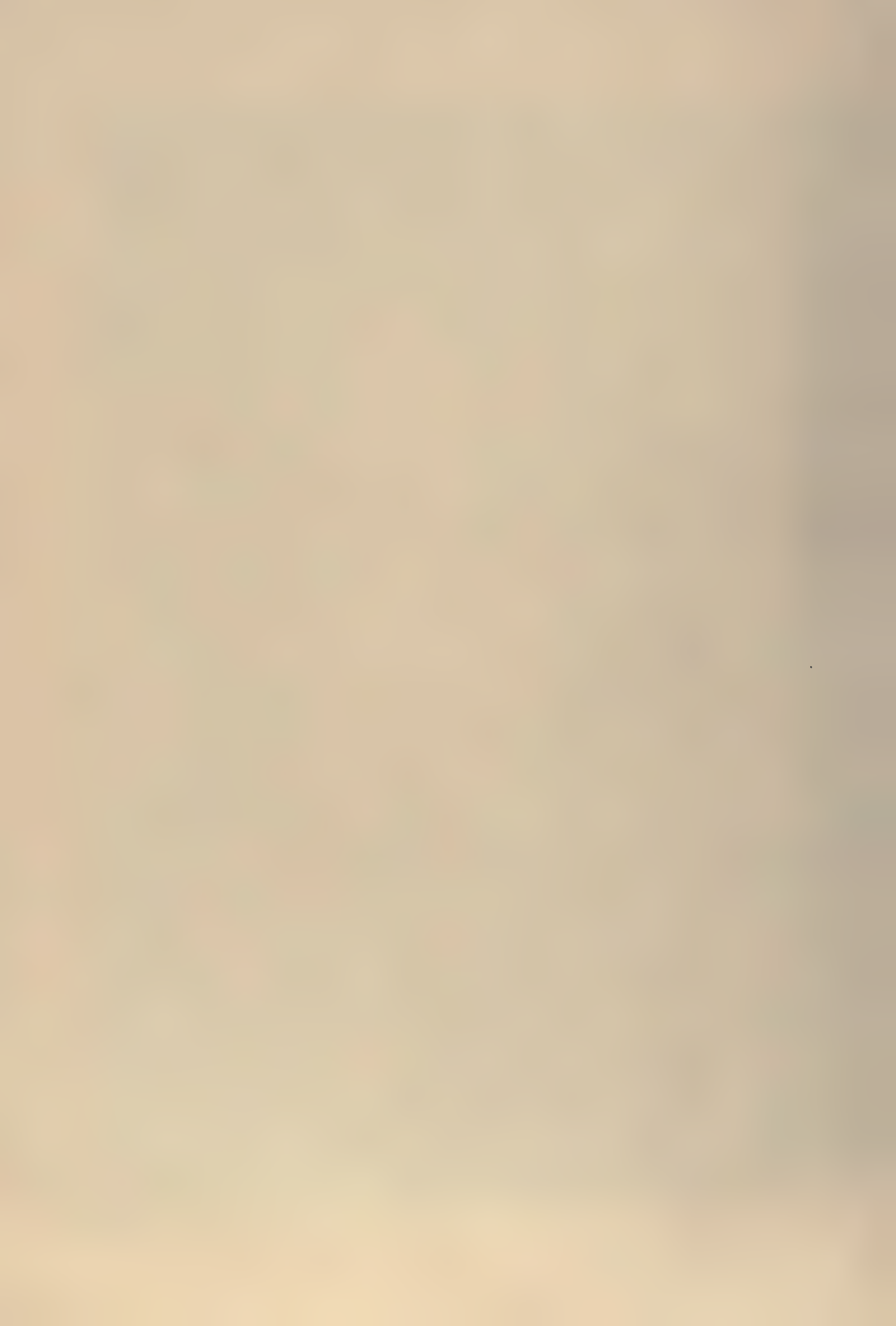
Eine kurze Weglänge führt hinüber zum Luitpoldgehege. Hier hat der Architekt mit Hilfe gewaltiger Nagelfluhmassen ein gebirgartiges Gelände hergerichtet, das terrassenförmig nach hinten erhöht ist und unseren einheimischen Tieren einen idealen Schauplatz bietet. In der Ebene mit dem großen Teich stolzieren Gänse, Kraniche, Störche und Reiher; es folgen auf erhöhtem Terrain, nur durch einen tiefen Graben getrennt, Rehe und Hirsche, und abermals eine Stufe höher klettert zwischen rauhem Gestein die Gemse. Man kann diese große Tiergruppe mit einem Blick überfliegen und hat doch überall die Möglichkeit, sich von der Seite heranzupirschen und Einzelstudien aus der Nähe zu machen. Je nachdem der Standort gewählt ist, erscheint das Tier auf grünem oder felsigem Grunde, und wer die Silhouette ganz klar haben will, der stellt sich so, daß er die Hirschkuh oder die Gemse gegen den freien Himmel sich abheben sieht. Dabei hat der Architekt durch seine Aufbauten das Kunststück fertig gebracht, diese Beschauer für den Gesamtüberblick der drei Gehege sozusagen unsichtbar zu machen; sie stehen gedeckt in Nischen und Winkeln. Nach demselben Prinzip sind die Gehege der Bären und Seelöwen gestaltet, und besonders der Eisbär hat eine Umgebung erhalten, die in ihrer rauhen Ursprünglichkeit an die Formation von Gletscherschliffen erinnert.

Es ist hier nicht möglich und auch nicht nötig, auf weitere Beispiele einzugehen. Die Bilder, die auf diesen Seiten gesammelt sind, sprechen für sich selbst. Sie werden es noch mehr tun,



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

TIERPARK HELLABRUNN: EISBÄREN-ZWINGER



wenn die Anpflanzungen, die heute naturgemäß noch nicht ihre ganze Pracht entfalten können, die Absichten des Architekten klarer zur Geltung bringen werden.

Die verschiedenen Baulichkeiten für die Unterkunft der Besucher des Tierparkes sind bisher gegen den beschleunigten Ausbau der Heimstätten für die Tiere etwas zurückgetreten. Solange der Park nicht seinen einigermaßen vollzähligen Bestand an Tieren hat und ihn in den entsprechenden Gehegen zeigen kann, hätte der Bau des geplanten großen Restaurants nicht viel Zweck. Vorderhand genügt die kleinere Waldrestauration mit ihren Ablegern, der Waldschenke und der Unterstandshütte, dem Bedürfnis. Es sind ausgesprochene Zweckbauten, und namentlich die Waldrestauration zeichnet sich durch ihre vortreffliche Lage wie durch ihre schlicht behagliche Form aus. Dem ovalen Saalbau mit vorgelagertem offenen Pavillon samt Säulenhalle ist nach rückwärts das Wirtschaftsgebäude



TIERPARK HELLABRUNN BLICK IN DEN BÄRENZWINGER



TIERPARK HELLABRUNN: WIESE UND WEIHER FÜR STELZVÖGEL UND GÄNSE VOR DEM PRINZ-REGENT-GEHEGE



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

TIERPARK HELLABRUNN: GEHEGE FÜR KRANICHARTEN UND ENTEN



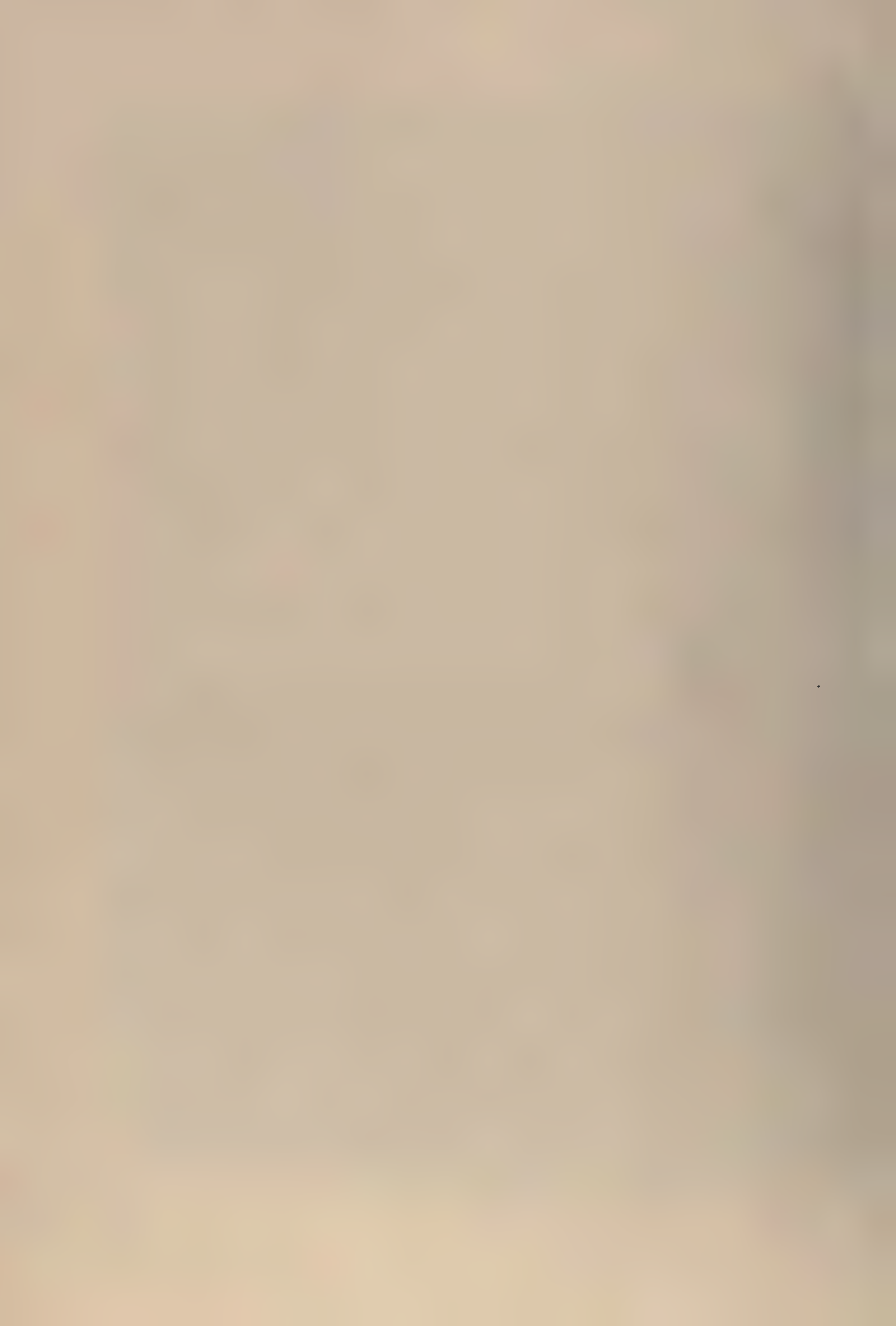
TIERPARK HELLABRUNN GEHEGE FÜR HEUFRESSER

angefügt. In weißem Putz mit grünen Säulen und braunen Schindeldach steht das Gebäude breit und freundlich inmitten hoher Tannen. Im Innern ist die Deckenkonstruktion des Saales bemerkenswert: auf dem massiven Unterbau mit schwarzen Halbsäulen ruht die gewölbte Holzdecke auf gebogenen Tragbalken, die durch Querhölzer versteift und mit Brettern verschalt sind. Ochsenaugen leiten von der Wölbung her ein angenehmes Oberlicht in den Raum, der durch die vollkommene Offenheit der Dachkonstruktion einen ebenso einfachen wie künstlerisch befriedigenden dekorativen Charakter erhält. Trotzdem der Bau terrassiert werden mußte, um einen guten Ueberblick in die Gehege zu geben, wirkt er doch nicht hoch und anspruchsvoll, sondern zurückhaltend und gemütlich im besten Sinne.

Es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß der Tierpark Hellabrunn auf die schwierige Frage der Tiergefangenschaft eine ebenso humane wie ästhetisch neue und beglückende Antwort gibt. Die Grausamkeit, die der Mensch gegen das Tier begeht, indem er es als Objekt der Beobachtung zu sich heranzieht, läßt sich nur dann ethisch rechtfertigen, wenn dem Tiere als Ersatz der Freiheit nicht nur auskömmliche Nahrung, sondern auch ein gewisses Behagen, ein Mindestmaß an Spielraum gewährt wird. Zoologische Gärten dürfen keine Kerker sein, sonst verfehlen sie ihren erzieherischen Zweck. Sobald einmal bewiesen ist, daß sie das nicht zu sein brauchen, wird die Entwicklung ganz automatisch das weitere besorgen. Wir können stolz darauf sein, daß München dank der rastlosen Arbeit seiner Tierfreunde, dank vor allem der selbstlosen Bemühungen eines so feinsinnigen Künstlers wie Emanuel von Seidl, mit einem Beispiel vorangehen konnte, das für die Zukunft vorbildlich sein wird. EUGEN KALKSCHMIDT

ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

TIERPARK HELLABRUNN: WEIHER VOR DEM PRINZ-REGENTEN-GEHEGE





TIERPARK HELLABRUNN ■ GEHEGE FÜR DAMHIRSCHE UND BASSIN-ANLAGE FÜR SEELÖWEN



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN ▫ TIERPARK HELLABRUNN: FREIKÄFIG FÜR LEOPARDEN UND LÖWEN-TERRASSE



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN — TIERPARK HELLABRUNN: LÖWEN-TERRASSE



TIERPARK HELLABRUNN GEHEGE FÜR ROTHIRSCHE UND MÄHNENSCHAF





APACHE ZU PFERD

CIRCUS ALB. SCHUMANN

LUDWIG HOHLWEIN — PLAKATE

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE DRUCKEREIEN UND KUNSTANSTALTEN G. M. B. H., MÜNCHEN





BERNHARD HOETGER-DARMSTADT — DIE LICHTSEITEN DES LEBENS (VGL. S. 24—27)
MAJOLIKA-FIGUREN, AUSGEFÜHRT IN DEN TONWERKEN KANDERN (BADEN)

MAJOLIKAGRUPPEN VON BERNHARD HOETGER

Die Entwicklung der modernen kunstgewerblichen Bewegung hat sich überraschend schnell erschöpft in einer gewissen Schematisierung einzelner leicht herstellbarer Objekte, die besonders in der Möbelkunst handwerklich mit billigem Aufwande nachzuahmen waren und bald eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die überall entstehenden typisch einfachen Formen der einzelnen Erzeugnisse entstehen ließen. Das allgemeine Niveau schien zwar gehoben, jedoch nur in einer sehr äußerlichen geschmackvollen Auffassung. Der ursprünglich künstlerischen Eigenart folgte die fabrikmäßige Herstellung, und jeder einigermaßen Verständige konnte nach dem Studium der alten Wohnkultur aus der Zeit um 1800, eine kunstgewerbliche Werkstatt mit Erfolg betreiben. So ist heute alles zu einer Geschmackskunst geworden, zu einer Auswahl einwandfreier Erzeugnisse der Vergangenheit. Aus dem Wirrwarr schlechter Ware suchte man mit museologischem Eifer das Beste heraus. Man entdeckte in den verstaubten Depots der Glashütten und Fayencefabriken die alten Ladenhüter, die künstlerisch wirklich ganz einwandfrei sind; man zog fremdländische Erzeugnisse als Ersatz eigener Unfähigkeit heran, Batiks und Korbflechtereien aus Niederländisch-Indien; man entdeckte allenthalben verkannte Genies, die irgend eine Spezialität herausgebildet hatten. Man bekannte offen, daß man es aufgäbe, den Stil unserer Zeit zu schaffen, daß man das Eigentliche unserer Zeit in der Suche nach solchen geschmackvollen Erzeugnissen irgendwelcher Herkunft sähe.

Aber es hieße unserer Zeit in keiner Weise gerecht werden, wenn wir die Ergebnisse dieser Forschungen dem Wesen der Zeit gleichstellen wollten. Fern, verschwommen freilich bergen sie Einzelheiten, die einer unklaren Vorstellung von der Anschauung der modernen Bewegung zu entsprechen scheinen. Aber sie können unmöglich als ihre eigentlichen Erzeugnisse ausgegeben werden. Ihnen fehlt die Lebendigkeit des modernen Künstlers, der mit frischem Impuls das Leben unserer Zeit gestaltet. Wertvoller scheint es daher, den neuen Künstlern der jungen Generation nachzugehen, die bereit steht, einen kraftvollen und unmittelbaren Ausdruck des neuen Wollens zu geben. Die Forschertätigkeit des letzten Jahrzehnts mag hingenommen werden als Vorbereitung einer größeren Masse auf den neuen Zeitstil, aber sie kann unmöglich als solcher gelten.

Die Ausstellung des „Sonderbundes“ in Köln hat gezeigt, daß die neue Anschauung kein leeres Phantom bedeutet, sondern über anschauliche Werte verfügt. Mehr noch als die gleichzeitige Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten der „Gilde“ mit den wertvollen Arbeiten F. H. Ehmckes wirken die jungen Künstler der Neuen Secession, der Brücke, des Blauen Reiters verblüffend durch die Neuheit und Eigenart der Größe und Farbigkeit ihres Stiles. Nur zufällig sind diese Arbeiten auf Leinwand gemalt, weil es die einfachste Art der Herstellung war und die Künstler leider über keine andere Möglichkeit der Herstellung verfügten. Diese Arbeiten verlangen, in Mosaik, in Wirktechnik, in Stickerei, in farbigem Glas mit Hilfe der Sonne zu voller Glut gesteigert zu werden. Die Glasmalereien Thorn-Prikkers auf der Ausstellung, auf die an dieser Stelle noch eingegangen wird, zeigen den großen Stil der neuen Anschauung, ihre kraftvolle Wucht und monumentale Art, wie sie nur aus einem Lande herauswachsen kann, wo die dunklen Silhouetten der Hochöfen und Schlakkenkegel eine Anschauung zeitigten, die fernab liegt von aller arkadischen Romantik. Hier ringt in der Malerei eine neue Größe nach Ausdruck. Der unglückliche Zwiespalt zwischen der hohen Kunst und dem sogenannten Kunstgewerbe scheint endlich zu schwinden. Eine



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT DIE SCHATTENSEITEN DES LEBENS (VGL. S. 28—31)
MAJOLIKA-FIGUREN, AUSGEFÜHRT IN DEN TONWERKEN KANDERN (BADEN)

neue Raumkunst ist im Entstehen. Aehnliches gilt von der Plastik. Künstler wie Barlach, Haller, Hoetger, Lehmbruck u. a., müssen endlich im Sinne dieser Anschauung herangezogen werden. Von den Genannten hat sich vor allem Professor BERNHARD HOETGER auf dem Gebiete der sogenannten angewandten Kunst, die das Leben bedeutet, in glücklichster Weise betätigt. Eine Anzahl vollendeter Tonplastiken mit gelungenen Glasuren sind bereits von ihm bekannt: Reiterfiguren, Büsten, groteske Tiergestalten, aus rotem Ton in Kandern hergestellt; sie bedeuten ein erfreuliches Merkmal seiner ersprießlichen Tätigkeit auf hessischem Gebiete. Neue Arbeiten von großer Eigenart sind jetzt in Köln ausgestellt. Knieende Jünglingsgestalten von großer Innerlichkeit, Frauengestalten von klassizistischer Schönheit, durchgeistigt vom Abglanz eines tiefen Seelenlebens. Ein reiches künstlerisches Ringen spricht aus ihnen, ein Kampf gegen alles Banale des Alltags. Neben diesen ruhenden Gestalten sind andere von tiefer Leidenschaftlichkeit erfüllt: Priestergestalten, in starkem Kontrapost bewegt, am Boden hingestreckt oder das Haar mit wilder Geste zerraufend, in den Mienen ein ferner Abglanz buddhistischen Fanatismus'. Die plastische Geschlossenheit dieser Gestalten wirkt trotz ihrer Bewegtheit wie die ewige Monumentalität romanischer Bronzefiguren. In der Abstraktheit des weißen Materiales, das sich wundervoll im Lichte spiegelt, scheinen sie auf blauen Wolken ruhend aller irdischen Schwerfälligkeit entrückt und einer anderen Welt anzugehören. Ihr Wesen ist Größe und Monumentalität, und es wäre ihr Eigenstes, im Raume und auf den Raum zu wirken. MAX CREUTZ

DIE DURCHGEISTIGUNG DER DEUTSCHEN ARBEIT*)

Mit diesem Jahrbuch gedenkt der Werkbund eine Schriftenserie zu eröffnen, die weiteren Kreisen Aufschluß über die vom Bund erstrebte Durchgeistigung der deutschen Arbeit geben soll. Statt der Literaten sind vorwiegend die Praktiker zum Wort gekommen, die von den Nöten und den Aufgaben ihrer Sondergebiete berichten. Sehr viel Neues können auch sie selbstverständlich nicht zu den Fragen, die erfreulicherweise heute nach allen Seiten und von so vielen Personen erörtert werden, vorbringen, und doch ist es interessant von ihnen auf einige Punkte hingewiesen zu werden, die nicht immer als die wichtigsten angesehen worden sind. So, wenn R. L. F. Schulz, der Lampenfabrikant, nachweist, daß für sein Gebiet des Bronzegusses die Künstler, die für jeden Beleuchtungskörper einen neuen Entwurf zeichnen, der Qualitätsarbeit entgegenwirken, da sie dem Fabrikanten die Möglichkeit nehmen an einem einmal für gut befundenen Modell festzuhalten und es bei wiederholter Verarbeitung ausreifen zu lassen. So, wenn Karl Schmidt, der Leiter der Dresdner Werkstätten, vor einer maßlosen Materialverschwendung warnt und erklärt, daß wir jedes Jahr eine Milliarde in der Tasche behalten, wohlhabender sein und höhere Löhne zahlen könnten, wenn wir nur um die Hälfte besser arbeiteten. Wenn G. Gericke, der Delmenhorster Linoleumfabrikant, einen Ueberblick über den Weltgeschmack auf diesem Gebiet gibt, der gerade in den englischen Ländern nichts oder doch nur wenig von unserer Qualitätsproduktion wissen will. Neben den Berichten über die diversen Werkbundunternehmen schildert Karl Groß die Leidensgeschichte der Ornamentik im 19. Jahrhundert und die Möglichkeiten für eine weitere Entwicklung. Peter Jessen gibt in seiner Einführung einen Ueberblick über all das, was die Bewegung sich als Verdienste anrechnet, und Muthesius, dessen auf der Dresdener Tagung gehaltener Vortrag abgedruckt ist, mahnt, über die kleinen Praktiken und einseitigen Dogmen, die der Bewegung gelegentlich anzuhängen drohen, hinauszukommen und das Ziel in der schöpferischen Formgestaltung zu sehen. Hinter seinen bemerkenswert scharfen Worten gegen die sogenannten 1850er, gegen die Ornamentisten, die alles Heil in einem sekundären Aufgreifen der Louis-Philippe-Formen sehen, scheint der Werkbund geschlossen zu stehen, denn unter den zahlreichen Abbildungen von Gestaltungen, die als Resultate der Werkbund-Arbeit angesehen werden wollen, fehlen — gewiß nicht zufällig — alle derartigen Versuche! P. W.

*) Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912. Jena, Eugen Diederichs. Gebunden M. 2 —.



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT ◻ MAJOLIKA-FIGUR: LICHT ◻ AUSFÜHRUNG: TONWERKE KANDERN (BADEN)



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT MAJOLIKA-FIGUREN: MILDE UND GÜTE



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT MAJOLIKA-FIGUREN: HOFFNUNG UND LIEBE



BERNHARD HOETGER WAHRHEIT

BERNHARD HOETGER GLAUBE

MAJOLIKA-FIGUREN ■ AUSFÜHRUNG: TONWERKE KANDERN (BADEN)



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT MAJOLIKA-FIGUR: SCHATTEN
AUSFÜHRUNG: TONWERKE KANDERN (BADEN)



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT — MAJOLIKA-FIGUREN: HASZ UND GEIZ

BERNHARD HOETGER-DARMSTADT

MAJOLIKA-FIGUREN: HABGIER UND HINTERLIST



BERNHARD HOETGER — RACHE

BERNHARD HOETGER — WUT

MAJOLIKA-FIGUREN ▪ AUSFÜHRUNG: TONWERKE KANDERN (BADEN)



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT ▫ MAJOLIKA-FIGUR: SIEG ▫ AUSFÜHRUNG: TONWERKE KANDERN (BADEN)



OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN — BILDER AUS EINEM SCHATTENSPIEL

ZU OTTO BLÜMELS ARBEITEN

Otto Blümel gehört zum Künstlerstab der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G." in München. In den Werkstätten ist er als Architekt, Raumkünstler, Kunstgewerbler und Maler tätig; die hier abgebildeten Arbeiten zeigen ihn aber auch als feinsinnigen Maler poetisch gefühlter Landschaftsstimmungen und als erfindungsreichen Zeichner und Graphiker.

Als Architekt und Raumkünstler vertritt Otto Blümel Grundsätze, die wegen ihrer gesunden Tendenz besondere Beachtung verdienen. Im Hausbau wie in der Raumgestaltung, im Wohnungsschmuck wie im Möbelbau, sieht er nicht nur „ästhetische Raumprobleme" oder spezifisch künstlerische „Aufgaben" und „Lösungen", sondern von künstlerischer Empfindung durchdrungene Schöpfungen, die außer ihrer sachlich zweckmäßigen Bestimmung noch einen persönlichen oder Gemütswert haben sollen. Zwar nicht ganz im Sinne der Raumästheten, die jedem Raum „ihre persönliche Note" aufprägen wollen, sondern in dem Sinne, daß der Raum vor allem dem Bewohner sympatisch erscheint, daß er ihn persönlich anmutet.

Die Abbildungen seiner Speise-, Arbeits- und Damenzimmer lassen erkennen, wie Blümel diesen persönlichen Charakter in einzelnen Wohnräumen zum Ausdruck bringt.

Das Speisezimmer stellt sich als heller, wohnlich einladender Raum dar, der den Gast wie mit offenen Armen empfängt. Der runde Tisch ladet zu geselligem Verein. Auch die Ecken der Geschirrschränke sind weich abgerundet, wie überhaupt das Eckige im ganzen Zimmer vermieden ist. Die Farben erscheinen licht und hell; an den Wänden leuchten Rosen und verstärken den festlich heiteren Eindruck des Raumes.

Wieder anders wirkt das Herrenzimmer auf den Beschauer ein. Im Gegensatz zu der in sanften Kurven und Wellenlinien ausklingenden Harmonie des Speisezimmers, ist die Linienführung in der Architektur des Holzwerkes im Herrenzimmer straffer und geradliniger gehalten. Die eingebauten Bücherkästen verleihen dem Raum jenen Ernst, der ihn als Arbeitszimmer charakterisiert. Aber das die Wände verkleidende Holzwerk strahlt eine behagliche Wärme aus, die Möbel verraten einen gewissen Komfort, der den Bewohner heimselig umfängt. Dem in Geistesarbeit Vertieften ist es hier nicht





OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN BLEISTIFT-STUDIE

weniger wohl als Dürers Hyronimus in seinem Gehäuse. — Die Ecke des Damenzimmers mit Schrank, Schreibtisch und Stühlen ist vom Geiste weiblicher Anmut und Grazie beseelt.

Eine andere Ecke, aus einem Musikzimmer, weist auf einen Raum hin, der dem stillen Genusse der Kunst geweiht ist. Die Bilder und Bronzen darin tragen entschieden dazu bei, den Raum im künstlerischen Sinne zu beleben und ihm eine besondere Stimmung zu verleihen.

Otto Blümel hält aber dazu auch noch ein anderes, raumschmückendes und Stimmung förderndes Element in Bereitschaft: das Ornament. Er verwendet es als das musikalische Element in der Tektonik in einer ebenso diskreten als wirksamen Weise: an den Wänden als Tapete, Supraporte, in dem Stukko der Decke, im Farben- und Linienschmuck des Teppichs, als Schmuck der Möbel usw. Unsere Abbildungen des Speisezimmers zeigen aufs vorteilhafteste, wie geschickt Blümel das Ornament anwendet.

Als Maler unterhält Otto Blümel eine stille Liebe zu unserer heimischen Landschaft. Im Sommer, wenn er die Werkstätten verläßt, zieht er hinaus ins bayerische Alpenvorland und sucht die schönen Heimlichkeiten der Natur an einsamen Seen, an sonnigen Hängen und Hügeln, in stillen Waldtälern, Dörfern und gemütlichen Winkeln alter Bauernhäuser und Obstgärten. Was er malerisch darstellt, sind immer einfache Motive, aber beseelt von jener gemütvollen Naturempfindung, wie sie uns aus der Lyrik des Volksliedes wandernder Gesellen entgegenklingt. Diese lyrischpoetische Stimmung verdichtet sich in seinen köstlich anmutenden, das Auge entzückenden Schattenbildern zu einem romantischen Zauber von süßem poetischen Reiz.

Um diese poetische Stimmung ganz auf sich

wirken zu lassen, muß man allerdings Blümels Schattenspiele, wie er sie im Kreise seiner Freunde vorführt, gesehen haben. Den Freunden und den Kindern spielt er, ein zweiter Pocci, auch köstliche Kasperle-Geschichten auf dem Haustheater vor. Aus dem Kalender des akademischen Gesangvereins lernen wir Blümel als einen fruchtbaren Schwarz-Weißkünstler und in dem gemeinsam mit LUDWIG RENNER ausgeführten Taschenliederbuch, dem auch das hier abgebildete Vorsatzpapier entnommen ist, als Buchkünstler kennen.

Der poetisch-romantische Einschlag, um welcher künstlerischen Eigenschaft willen uns gerade Otto Blümels Kunst so sympathisch erscheint, waltet als Stimmungselement in seiner „angewandten“ wie in seiner „freien“ Kunst. Den von ihm geschaffenen Räumen verleiht er die stille Heimlichkeit und Wohnlichkeit, seinen Bildern und Zeichnungen aber poetische Stimmung und malerischen Reiz. A. H.

Man hat uns gelehrt, keinen Unterschied zwischen Kunst und Schönheit zu machen. Kunst und Schönheit erstreben wohl eine Verschmelzung und können sich in der Tat verbinden, aber diese Verbindung ist für keine von beiden eine Existenznotwendigkeit. Man kann zur Schönheit ohne Kunst gelangen, ebenso wie die Kunst unzählige Erzeugnisse hervorgebracht hat, die kunstvoll sind, ohne schön zu sein. Die Natur ihrerseits hat, ohne Eingreifen der Kunst, Dinge von ewiger Schönheit geschaffen, und der Mensch hält sich an dies Beispiel, wenn er den natürlichen Bahnen folgt zur Schöpfung und Konzeption der Dinge, mit denen er sich umgibt, und die er braucht. Auf diese Weise wurden wir zur Erkenntnis der Urschönheit der elementarsten Geräte und Gebrauchsgegenstände sowie der neuen Schöpfungen der technischen Künste geführt. ▪

Aus: Henry van de Velde, Essays
Insel-Verlag, Leipzig



OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN BLEISTIFT-STUDIE



OTTO BLÜMEL LITHOGRAPHIE

OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN VORSATZPAPIER FÜR EIN STUDENTEN-LIEDERBUCH

OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN HERBSTTAG AM UNTERSEE



OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN BAUERNHÄUSER (ÖLGEMÄLDE)



OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN — MÖBEL AUS DAMENZIMMERN

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



OTTO BLÜMEL HERRENZIMMER

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN AUS EINEM SPEISEZIMMER
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



OTTO BLÜMEL — SPEISEZIMMER

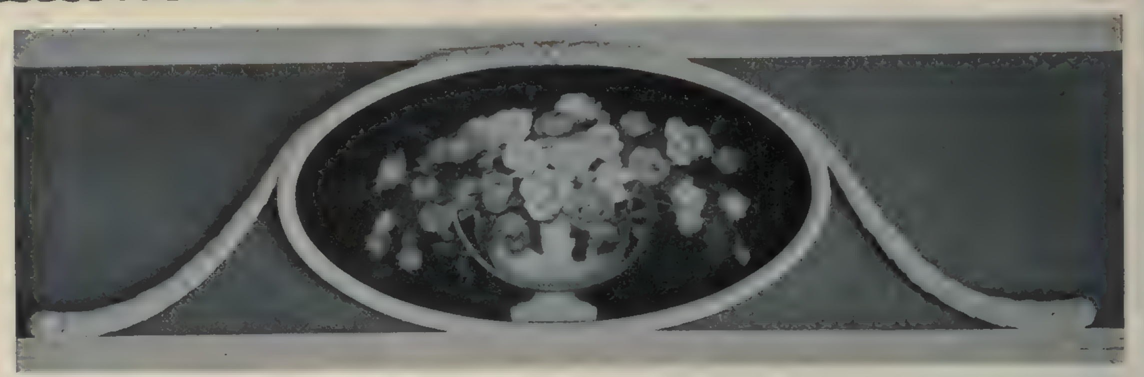
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



OTTO BLÜMEL ▫ KAMIN AUS DEM SPEISEZIMMER MIT SCHNITZEREIEN UND GETRIEBENEN ROSENGIRLANDEN
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



OTTO BLÜMEL ▫ ▫ GESCHIRRSCHRANK AUS DEM SPEISEZIMMER MIT GESCHNITZTEN FÜLLUNGEN (VGL. S. 44)
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN

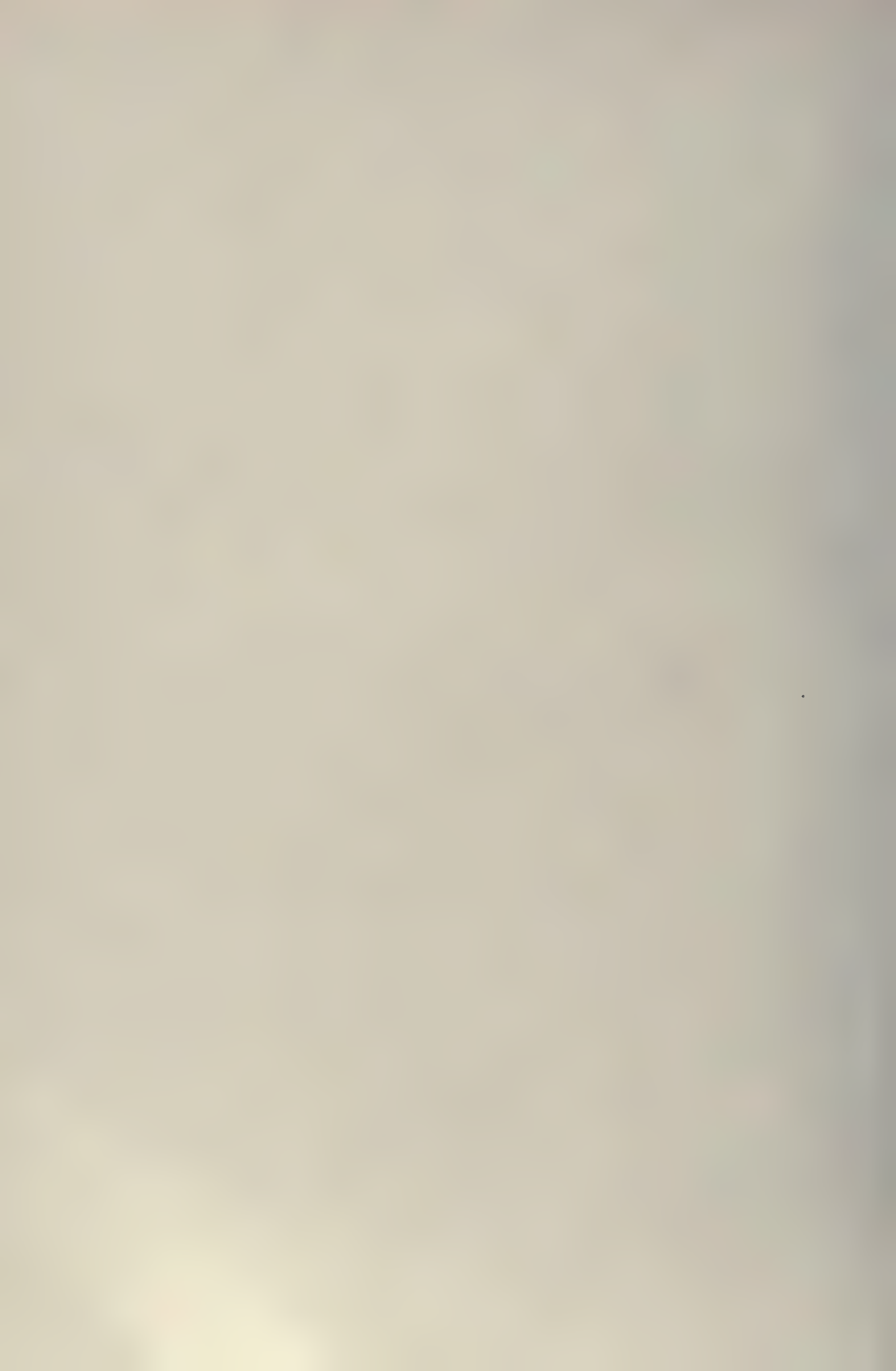


OTTO BLÜMEL-MÜNCHEN SCHNITZEREIEN AUS DEM SPEISEZIMMER
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN

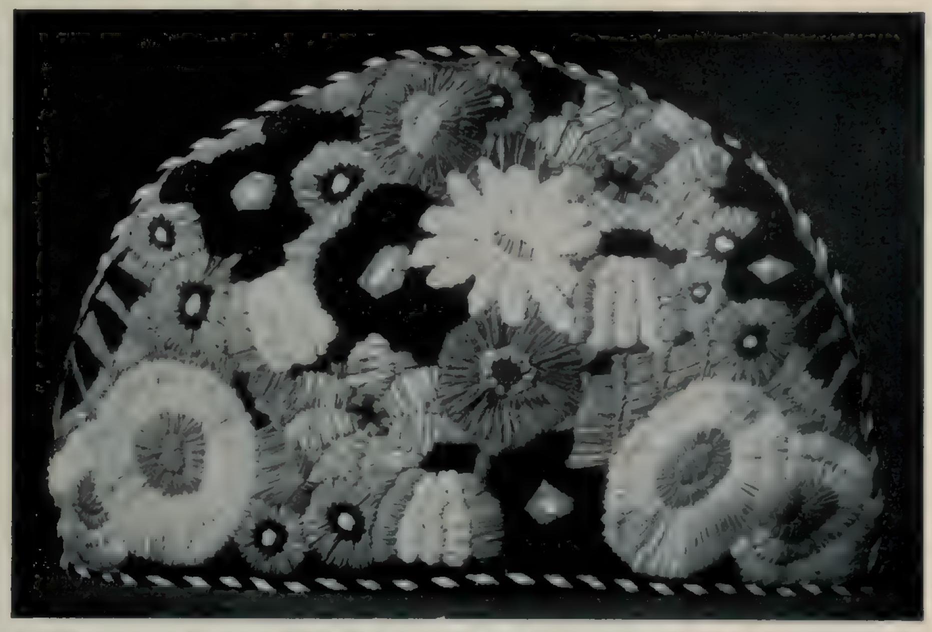
GESCHNITZTE WANDUHR



KISSEN UND FÜLLUNG FÜR EINEN WANDSCHIRM MIT STICKEREI IN BUNTER WOLLE
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MARIA SINSTEDEN-BERLIN







MARIA SINSTEDEN-BERLIN ▫ ▫ TEEWARMER MIT BLUMENSTICKEREI IN BUNTER WOLLE

STICKEREIEN VON MARIA SINSTEDEN

Nach der Stickerei sogar, dem ureigensten Gebiet häuslicher Handarbeit, langt der Kapitalisierungsprozeß der modernen Wirtschaft. Schon lange ist sie — in ihren besten Stücken wenigstens — nicht mehr das Ergebnis jenes selbstlosen Arbeitseifers, den einst Hausmütter und Haustöchter für die Nadelarbeit aufzubringen pflegten. Aus der Gemächlichkeit einer nach Laune geübten Handfertigkeit, die in sich und der erreichten Schönheit ihr Genüge fand, ist sie hinausgetreten auf den Markt. Den Markt, der von Selbstgenügsamkeiten nicht mehr viel wissen darf und sie nun seinen Gesetzen zu unterjochen suchen muß. Aus der häuslichen Kunstübung macht er eine Produktion.

Daß dabei Formen geändert werden, eine Saison lang Muster gangbarer sind als andere und wieder von den „Nouveautés" der nächsten überholt werden, wäre nicht einmal bedeutungsvoll. Besser dieser Trieb nach immer neuen Gestaltungen als das Festkleben an ein paar Formschemen, die erstarrt und nicht mehr der Belebung fähig sind. Er muß sich ja nicht immer auf das Geschmackswidrige und Gemeine stürzen; der Konsument brauchte nur etwas mehr unverbildetes Qualitätsgefühl zu haben, und seine Nachfrage sollte mit Freuden befriedigt werden. Gewichtiger ist der Zwang nach einer rationellen Arbeitsweise, der nun dem Ausführenden auferlegt wird. Ich weiß, die sublimsten der Handwerksleistungen entstehen unbeeinflußt von derlei Gesetzlichkeiten; aber die vielen schönen Dinge, die über den allzu kleinen Kreis schlemmeriger Liebhaber hinauswollen, können sich ihnen nicht entziehen. Sie werden sonst, wie wir das ja an mancherlei Gewerben beobachtet haben, von Maschinen und allerlei anderen flinken Neuerungen weggeräumt. Auch hinter der Stickerin reckt sich das Gespenst der Maschine empor. Gegenüber so feinen und eigenen Künstlernaturen, wie die Hösel eine ist, bleibt sie ja machtlos. Alles andere muß sich aber mit ihr auseinandersetzen, hat sie doch alle Stickerei etwas entwertet, hat sie doch durch ihre billige Produktion auch der Handstickerin — immer abgesehen von ein paar kostbaren Einzelleistungen — gehörig die Preise gedrückt. Da jeder durch sie etwas Gesticktes haben kann, wird das Einzelne nicht mehr als das Luxusobjekt bewertet, das sich früher vielleicht nur eine Fürstin oder eine Baronesse leisten konnte. Und da andererseits die Arbeitszeit wertvoller, die Handarbeit kostspieliger geworden, ist der Konflikt da.

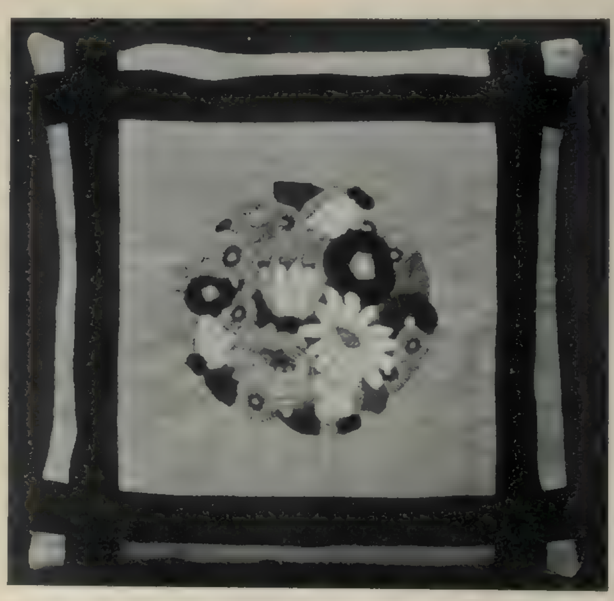
Ein Teil der Stickerinnen sucht ihn zu bewältigen durch Anpassung an die Maschine. Sie erfinden Muster, die sie ausführen

kann, und die ihre Maschinenherkunft stolz zur Schau tragen. Andere, die die Nadel als einziges Werkzeug beibehalten wollen, sehen sich ebenfalls gezwungen, bei ihren Entwürfen mit auf eine leichtere Herstellbarkeit bedacht zu sein. Sie müssen Materialien aufspüren, die sich schnell verarbeiten lassen, und Formen ersinnen, die ohne übermäßigen Aufwand gefällige Flächen ergeben. So lassen sie gern den unbestickten Grund als Farbwert wirken, überziehen ihn vielleicht mit einem weitmaschigen Liniennetz, das sich fix über den Stoff schlängelt, bevorzugen Applikationen oder greifen wie MARIA SINSTEDEN statt der Seide zu derben Wollfäden, die große, bunte Blumen schnell wie im Treibhaus emporsprießen machen.



MARIA SINSTEDEN-BERLIN ▫ LEINENKISSEN MIT STICKEREI IN BUNTER WOLLE UND EINFASSUNG AUS GRÜNEM SAMMT

Es geht nicht an, derlei Entstehungsnotwendigkeiten außer acht zu lassen. Blumenstücke wie diese sind — vielleicht nicht so delikat, so farbenselig, so apart stilisiert — vordem auch entstanden. Aber wenn man eine Fläche wie die des Kaffeewärmers oder eines großen Wandschirmes mit Seidenfäden säuberlich aussticken wollte, dann könnte man Monate aufwenden, um einen Effekt zu erzielen, der allenfalls einen höheren Materialreiz böte. Oder man betrachte eine der einfacheren Kissenplatten, wo die Wollstickerei auf das geistreichste kombiniert worden ist, mit der Applikation, wo aus leuchtend grünem, blauem oder gelbem Militärtuch ein Blatt, ein Blütenkelch oder sonst ein Fleck in Verbindung gebracht sind mit den Teilen, die die Struktur des Fadens weisen sollten. So die Fährnisse, die sich einem echten Handwerk heute entgegenstellen, erkannt, ja ihnen sogar noch eigene Ausdrucksmöglichkeiten abgewonnen zu haben, ist Beweis für eine nicht landläufige Tüchtigkeit, die sich sofort auszahlen muß. Nämlich in der Möglichkeit, große Wandflächen, wie sie die Innenarchitekten neuerdings mit Stickereien beleben möchten, durch eine wirkliche Handstickerei zu bewältigen, ohne der Technik wegen einer kargen Dürftigkeit zu verfallen. Was nichts anderes besagen will, als daß mit der Einsicht in die neuen materiellen Voraussetzungen einer Handarbeitsspezies, wie eine Selbstverständlichkeit fast sich ein neuer Stil und neue Anwendungsgelegenheiten einstellen.



MARIA SINSTEDEN-BERLIN ▫ BUNT BESTICKTES LEINENKISSEN

Allein dieser Tüchtigkeit wegen wäre es nicht der Mühe wert gewesen, diese Nadelarbeiten zu veröffentlichen. Sie sind Geschöpfe einer jungen Künstlerin, die an so bescheidenen Dingen wirkliches Talent entfaltet. Die Gefahr, die gegenwärtig hinter



MARIA SINSTEDEN-BERLIN — LEINENDECKE MIT BUNTER WOLLSTICKEREI

allen Wollstickereien lauert, primitiv sein wollende Bauernblumen auf Kissen zu verpflanzen, die in einen Salon hineinwollen, dem Beardsleysche Graphiken, Haustein'sches Silberzeug oder Wackerles Porzellane die Stimmungsnote geben, besteht für sie nicht. Sie behauptet sich mit ihrer Art trotz solcher Modespielereien. Man vergesse nur auf einen Augenblick die Wolle, nehme einen der von ihr bemalten Lampenschirme, und sofort wird spürbar, daß es nicht eines von jenen unleidlichen Gewerbedogmen sondern die vollendete Delikatesse einer kultivierten Persönlichkeit ist, die sich da auswirkt. Keine dieser Stickereien will anerkannt werden, weil sie das gerade gültige Programm illustriert, weil sie im Gegensatz zu Aelterem und Schlechterem die neue Gesinnung vertritt. Sie ist da als **Geschmacksleistung**, die sich ohne Aufhebens anpaßt an die Sachen und Sächelchen, die die Dame von Welt heute um sich hat. Sicherlich muß man, um so etwas Selbstverständliches zustande zu bringen, selbst Dame sein. Was uns, die wir bei jedem wohl geratenen Objekt zu fragen haben, welche Nutzanwendungen für die anderen daraus gewonnen werden könnten, wieder einmal beweisen würde, daß so viele, die über ein tüchtiges Handwerk und gründliche Ausbildung verfügen, im Problematischen verstrickt bleiben, weil sie innerlich zu wenig von der Kultur der Menschen haben, für die sie schaffen möchten.

PAUL WESTHEIM



FRANZISKA BRUCK-BERLIN

RIBES, AHORNZWEIGE UND AURIKELN

DIE KUNST DER FRANZISKA BRUCK

Orientalische Märchenerzähler, so haben wir als staunende Kinder vernommen, sitzen am Markt, da, wo das Volk in die Basare, Moscheen und Paläste des Sultans strömt, und erzählen einer aufhorchenden Menge ihre bunten Märchen von der Scheherezade, dem verwunschenen Prinzen und dem einsam sehnsüchtigen Sultanstöchterlein. Die Geschäftigen halten ein in ihren Gängen, hängen an den Lippen des kauernden Mannes und lassen sich von ihm entführen in eine fabelreiche Welt. An diese heimlichen Dichter muß ich immer denken vor dem Lädchen der Franziska Bruck, die mit ihrer feinen Kunst auch zwischen einer schwatzhaften, geschäftig hastenden Menge sitzt.

In Berlin, in der Potsdamerstraße, hinter der Brücke, wohin die feineren Läden der Modistinnen, der Pelzhändler, die Konfiserien usw. sich schon nicht mehr so recht hingetrauen, sieht man mittags und abends feine und bescheidene Leute minutenlang stillschweigend stehen vor einem Blumenerker, der nicht sonderlich groß und wahrlich nicht auffallend ist. Der Gentleman im Cutaway, der Buchhandlungsgehilfe, der aus seinem Dienst eilt, ein altes Mütterchen, das mühselig seines Weges dahergehumpelt kommt, Menschen aller Schichten bleiben stehen, um einen dankbaren Blick auf die Herrlichkeiten zu werfen, die ihnen hier mit jedem neuen Tag neu aufgetischt werden. Sie alle, die von unserer Aesthetik, von Tendenzen und Reformen und derlei Zeug kaum eine Ahnung haben, packt etwas, was stärker ist als der rauschende Alltag dieser atemlosen Straße, etwas, was wesensgleich ist jenen Märchen der orientalischen Gasse: die elementare Kunst einer wirklichen Dichterin.

Franziska Bruck ist eine Dichterin. Ihre Reime sind blühende Blumen, ihre Verse duftende Sträuße. Wie ein echter Dichter schafft sie aus einem tiefen, ganz innerlichen Gefühl



FRANZISKA BRUCK-BERLIN ▪ REMANIA, ROTES HASELLAUB U. EPHEURANKEN

heraus, aus dem Erlebnis der Natur, von deren unerschöpflicher Schönheit sie einen Abglanz widerzuspiegeln versucht in dem, was ihre Hände ordnen. Sie in ihrem Schaffen zu belauschen, einmal feststellen zu wollen, wie eigentlich die berückenden Dinge alle entstehen, die sie hervorzaubert, hieße eindringen wollen in die Werkstatt des Dichters, um ihm Rezepte oder Regeln abzulauschen.

Auch für die Bruck gibt es so etwas nicht. So sehr man an jedem Blumenstück auf den ersten Blick erkennen kann, daß es aus ihren Händen kommt, so wenig gibt es eine Methode, auf die sie festgelegt werden könnte. Sie ist so wenig japanisch, wie sie gotisch oder altdeutsch oder sonst etwas ist. Weder alte noch neue Regeln der Blumenbinder greift sie auf. Sie ist eben da, so wie sie ist — als eine Künstlerin, die auf ihre Art die Schönheit der Blumen erlebt und als ein rechtes Glückskind die Gabe bekommen hat, diese Erlebnisse für uns andere sinnfällig zu machen.

Sie steht außerhalb aller anderen Künste. Sie ist keine Malerin und hat, wenn man ihr glauben darf, nicht einmal Sinn für das rein Malerische in den Bildern. Sie bekennt sich allein zu einer Lehrmeisterin — der größten allerdings, die wir haben —: zur Natur. Man muß sie hören, wenn sie mit einer leidenschaftlichen Begeisterung erzählt von ihren einsamen Gängen über blühende Wiesen, über Bergeshalden und in die Wälder, wie sie mit einer fast gläubigen Andacht verzückt steht, vor allem, was da blüht und grünt, und wie sie vor solchen Offenbarungen der Natur nur den Wunsch kennt, mit eben diesen Blumen, Blättern und Zweigen gleich starke Eindrücke erzeugen zu können. Diese wunderbare Naturnähe ist denn auch das, was selbst der schlichteste Betrachter bei allem, was er von ihr sieht, verspüren muß. Ihr wird es niemals einfallen eine Pflanze, die für sich draußen besteht, die ein Recht auf eigene Existenz hat, dem „Arrangement“ zuliebe zusammenzubündeln mit allerlei wesensfremdem Kraut, wie es ihr ein andermal in den Sinn kommen kann, einen ganzen Pack Anemonen, Margueriten oder Feldblumen der teppichartigen Farbfläche halber



FRANZISKA BRUCK-BERLIN ▫ REISIGKORB MIT GEFÜLLTER KIRSCHE

in einen großen Bauernkorb zu stellen und damit eine Stimmung zu erzielen, in der das ganze Land draußen mit seinen Aeckern und Wiesen und Bauernhäusern und Bauerngärten steckt. Die besondere Stimmung ist es, die sie jedes Mal wie keiner sonst zu treffen weiß. Wo gäbe es unter den Blumenbindern einen, der mit einem blühenden Zweig, der in einen Korb gestellt ist, ein paar Dolden, die aus einer Glasvase emporzusprießen scheinen, die Stimmung einer ganzen Landschaft, eines ganzen Seelenbezirkes zu fixieren verstände! Wenn sie zarte Blumenkinder auf Drähte spießen, wenn sie barbarisch wie Henkersknechte zwischen die Bandrosetten ihrer Korbaufbauten Ungleichartiges und Wesensfremdes wie die Glasstückchen eines Mosaiks stecken, erzielen sie ja auch eine Stimmung und immer die gleiche, die der toten Seelen, der Makartbuketts, der gekünstelten Krampfhaftigkeit. Daher die Armseligkeit ihrer Erfindungen, daher ihre Jagd nach immer neuen Tricks, während dieser Bruck wie von selbst immer Neues aus den Händen emporwächst. Mit jedem Tag, möchte man fast sagen, ist sie anders — unerschöpflich wie die Natur, wie die Empfindungswelt eines fühlenden Menschen.

Nun könnte man meinen, eine so ganz persönliche Kunst müßte in jedem von einer anderen Person bestimmten Milieu als ein Fremdkörper wirken. Sie könne sich nicht diskret und selbstverständlich genug einschmiegen in einen Rahmen, den eine andere um sich gezogen. Nun, diese Bruck ist selbst zu sehr verliebt in ihre Werke, daß sie sie ohne alle Rücksicht hinausgäbe. Wenn sie nur irgend kann, dann betrachtet sie die Räume, in die ihre Blumen kommen sollen, sucht sie ihnen den rechten Platz und wählt nun Farben und Pflanzen für ein gegebenes Stück Raum. Nie wird sie eine Festtafel schmücken wollen, ohne den Raum, die Beleuchtung, Tischzeug und Bestecke vor sich gesehen zu haben. Ihre Blumen sollen all ihren Zauber ohne Einbuße entfalten können.

So gibt sie ihnen auch in den Vasen, Töpfen, Körben, Gläsern und Schalen, in denen sie sie all den geschmackswidrigen Traditionen der Binder zuwider präsentiert, den aparten, geschmackvollen Rahmen, nach dem ihre



FRANZISKA BRUCK-
BERLIN

GLASSCHALEN MIT
IRIS UND CALLA



FRANZISKA BRUCK-BERLIN KORBCHEN MIT MONTBRETIEN UND MARGUERITEN

Schönheit verlangt. Heute, wo beinahe jede Hausfrau den Sinn dafür bekommen hat, sieht das so selbstverständlich aus, und doch war es — für Berlin wenigstens — eine Tat, die nicht zuletzt auf sie zurückgeht. Wie sie es ja auch gewesen ist, die uns Großstädtern wieder eine ganze Reihe Pflanzen zugänglich gemacht hat. Herbstzweige und Blätter z. B., die nun an allen Ecken feilgeboten werden, und mancherlei anderes Kraut, das von Gärtnern und Bindern über die Achseln angesehen war, hat sie zu neuen Ehren gebracht, und, wie man weiß, erleben wir jetzt die höchsten Freuden an derlei für nicht gut genug befundenen Geschöpfen der Natur. Versteht sich, daß das alles Kämpfe kostete, die nur der Fachmann ganz überschauen kann. Aber wenn man diese Bruck sieht, wie sie sich durch nichts entmutigen ließ, wie sie zäh und unerbittlich für ihre Ideen ficht, wie sie als echte Künstlerin sich immer ohne



FRANZISKA BRUCK ▫ JAPANISCHER HÄNGER ▫ MIT MONTBRETIEN UND ECHEVERIEN ▫

eine Konzession durchzusetzen weiß, dann spürt man, daß der Kleinmut, der so häufig unsere Kunstgewerbler ergreift, ganz und gar nicht am Platze ist. Bei dieser Blumendichterin, die immer darauf aus war, ihr Stärkstes unverfälscht zu geben, sollten sie in die Lehre gehen und als Weisheit mit nach Hause nehmen, daß echtes Gefühl und echte Schönheit auch heute noch alle Hindernisse nehmen. PAUL WESTHEIM

* * *

Obwohl ihre Kunst so ganz persönlich und frei von Rezepten und methodischen Regeln ist, will Fräulein Bruck, mancherlei Anregungen folgend, doch versuchen, sie durch Unterricht weiteren Kreisen zugänglich zu machen, und Anfang Oktober eine „Schule für Blumenschmuck“ eröffnen. Sie betrachtet dies selbst als einen Versuch, dessen Erfolg in erster Linie von der natürlichen Begabung ihrer Schülerinnen abhängen wird. ▫



ARTHUR BERGER-STUTTGART ▪ SCHALE UND KANNE AUS GESCHLAGENEM SILBER MIT VERGOLDUNG UND SCHWARZEM EMAIL

DIE ARBEITEN VON ARTHUR BERGER

Jedes Material hat seine eigenen Vorzüge, seinen eigenen Charakter, den man zeigen und nicht verhüllen soll. Dieses Bestreben aber, überall die organische Form und das echte Material vortreten zu lassen, also gewissermaßen das Schaffen aus dem Materiale heraus, dürfte wohl bei allen denen zu besonders glücklichem Ausdruck gelangen, die nicht nur durch die Eigenart ihrer Begabung in hervorragendem Maße zu dieser Art des Schaffens berufen sind, sondern auch durch ihre ganze Ausbildung das Material und seine Bedingungen in besonders eindringender Weise kennen gelernt haben, also bei denen, die in einem Kunsthandwerk von der Pike auf gedient haben.

Das ist bei Arthur Berger der Fall, der als Sohn eines Goldschmiedes in einem Breslauer Goldschmiedegeschäft eine gründliche Lehre durchgemacht und alle Zweige der Technik kennen gelernt hat. An den Bestrebungen zur Erneuerung des deutschen Kunsthandwerks hat er dann starken und freudigen Anteil genommen, wobei ihm die lebhaften und fruchtbringenden Beziehungen zu führenden Künstlern ungemein förderlich gewesen sind. Im Gegensatz zu denen, die etwa ein bestehendes Vorbild aus dem Naturleben mit der größtmöglichen Treue in Edelmetall nachschaffen, gehört Berger zu jenen anderen, die sich bemühen, Form und Formgedanken ausschließlich aus Technik, Material und Zweck heraus- und heranwachsen zu lassen.

Man betrachte darauf hin die Gefäße seines in geschlagenem Silber geschaffenen Tee- und Kaffeeservices. Alle tragen in ihren ansprechenden gewölbten Formen und gutausgeglichenen Verhältnissen den Zug des organisch Gewachsenen. Dabei gehört Berger keineswegs zu den Puritanern der Zweckmäßigkeitsidee, die alle Zierung verpönen; nein, die Deckel seiner Gefäße sind zumeist reich verziert durch Zellenemail in Blau und Weiß, während die Knöpfe oben aus geschnitztem, mit Topasen verzierten Elfenbein bestehen.

Als weitere Arbeiten von gleicher geschmackvoller Erscheinung möge dann die silberne teilweise vergoldete Bowle hervorgehoben sein, ein Jubiläumspreis der Kieler Woche. Interessant ist hier, wie der Gefäßkörper den Eindruck des Leichten macht, da er auf sechs zierlichen und doch sehr stabilen Säulen ruht. Auch hier ist der Rand, auf dem der ganze Bowlenkörper aufsitzt, mit geschnitzten Elfenbeinplatten und Steinschmuck verziert, während unten der getriebene, durchbrochene und mit Steinen verzierte Schmuckdeckel als Aufsatz die nach Entfernung des Spirituskochers entstandene Höhlung verdeckt.

Bei den Schmuckarbeiten zeigt sich vor allem, daß Berger ein Goldschmied in des Wortes voller Bedeutung ist. So meistert er nicht nur die Bearbeitung des Edelmetalls, er faßt Steine, er emailliert, schneidet Elfenbein usw. Und das ist für den künstlerischen Charakter seiner Arbeiten von besonderer Bedeutung.



A. BERGER-STUTTGART ▫ GOLDENE SCHMUCKARBEITEN MIT EDELSTEINEN, EMAIL U. ELFENBEIN-SCHNITZEREIEN

Wenn Berger an ein neues Stück herangeht, dann steht es auch ohne gezeichneten Entwurf, an den er sich ja doch nie ängstlich halten würde, in seiner Anschauung, vor seinem inneren Auge gleichsam fertig da, als Hauptform wenigstens. Bei der Ausführung aber kann er bei seiner Beherrschung der Technik sich allerhand Einfällen hingeben, unter Punzen, Hammer und Zange erblühen ihm reizvolle Formen und Farben. Freilich unsere Abbildungen in Schwarz-Weiß können von dem schönen koloristischen Zusammenklang von Edelmetall, Steinen und Elfenbein keine restlos erschöpfende Vorstellung geben. H. TAFEL

GOLDENE KETTE MIT LAPIS-LAZULI UND WEISZEM EMAIL; GOLDENER ANHÄNGER MIT WEISZEM CALCEDON VON AMETHYSTEN UMGEBEN, HÄNGENDER STEIN EBENFALLS CALCEDON

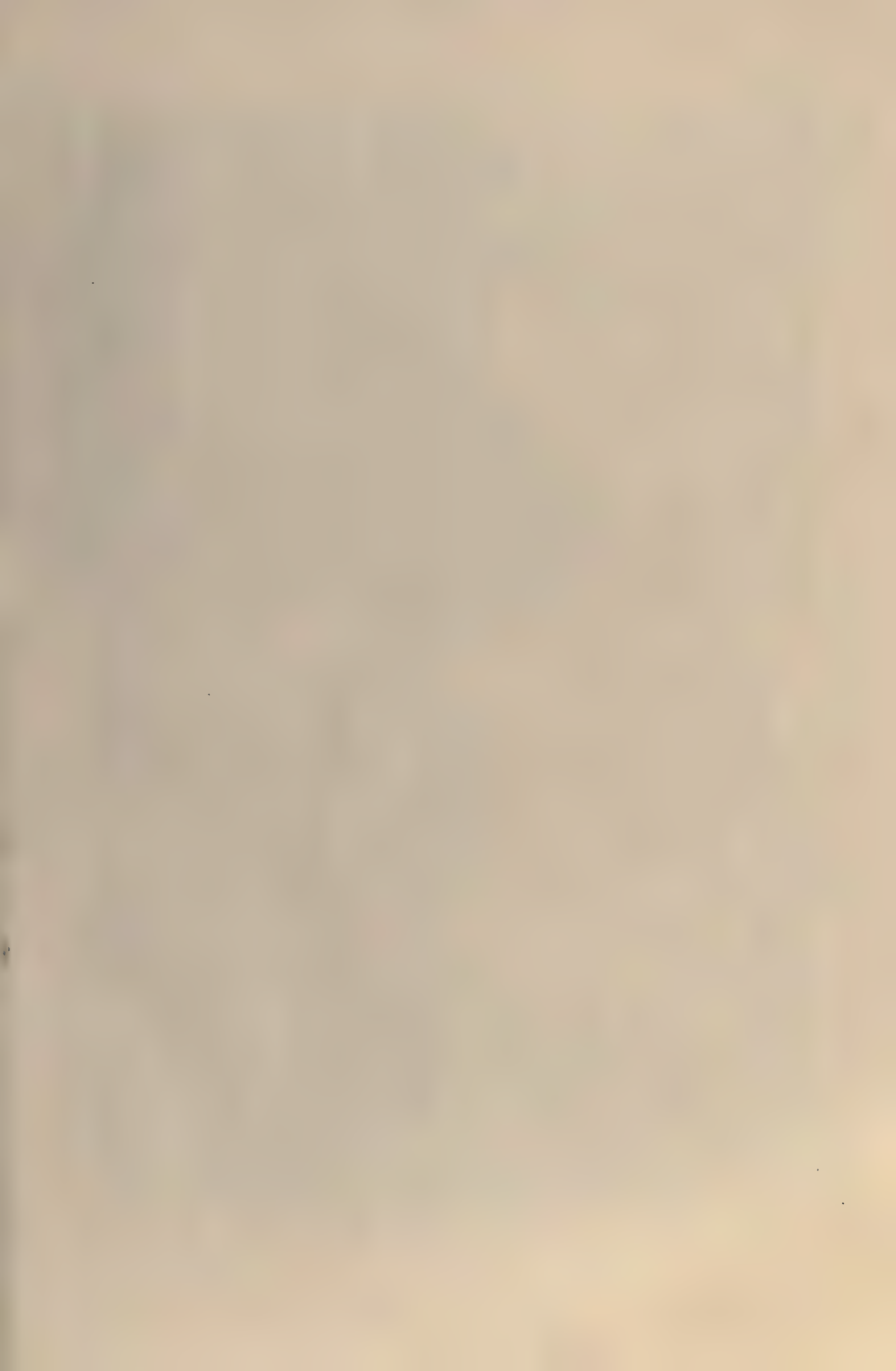


GOLDENER HALSSCHMUCK MIT OPALEN ▪ ▪ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: ARTHUR BERGER-STUTTGART

SERVICE AUS GESCHLAGENEM SILBER, MIT BLAU UND WEISZEM EMAIL, ELFENBEIN UND TOPASEN



SILBERNE BOWLE MIT ELFENBEIN UND TOPASEN (JUBILÄUMSPREIS DER KIELER WOCHE 1912)
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: ARTHUR BERGER, GOLDSCHMIED, STUTTGART





ARCH. BERNHARD PANKOK-STUTTGART

HAUS ROSENFELD IN STUTTGART: SÜDSEITE



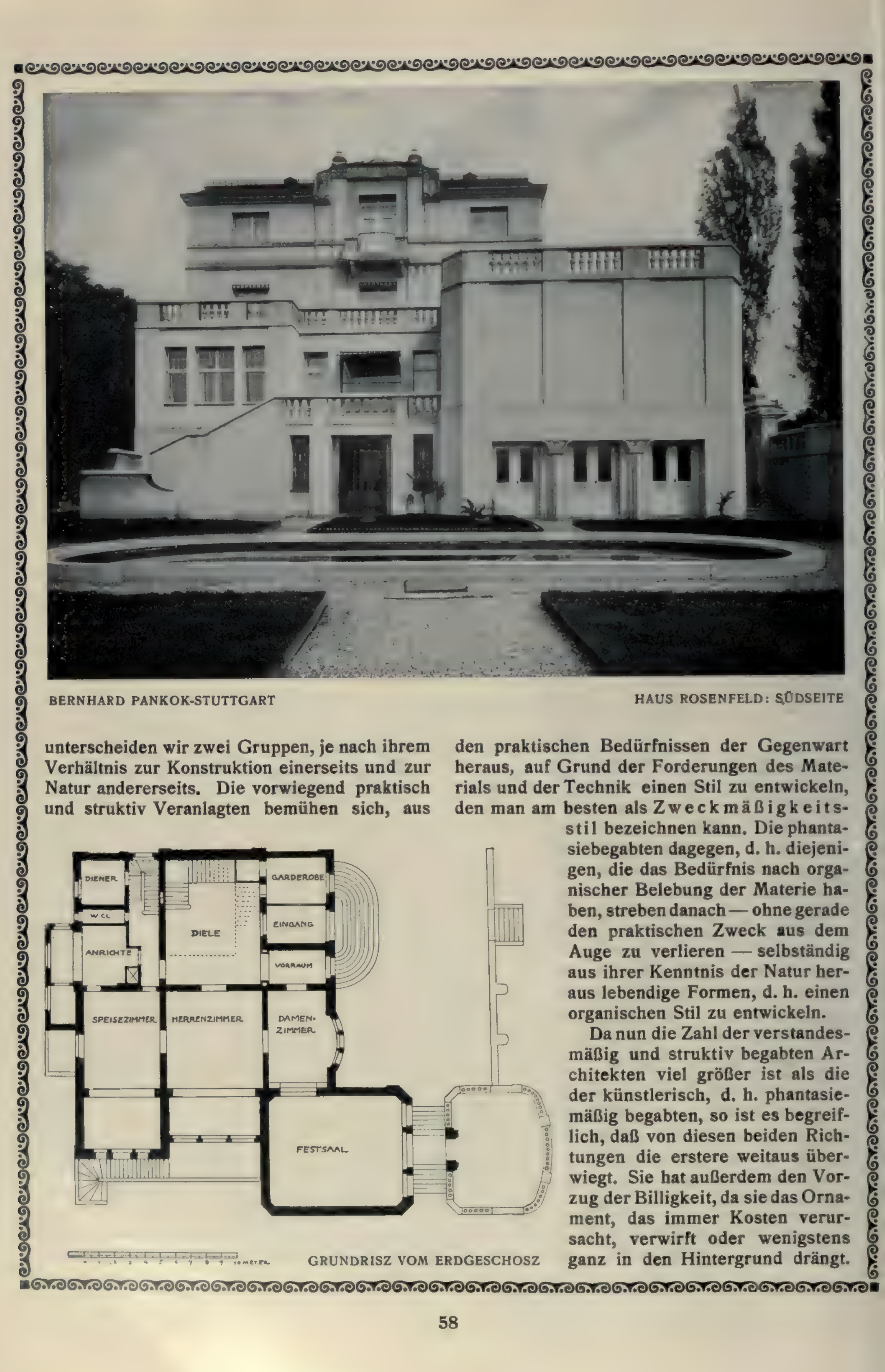
HAUS ROSENFELD NORDSEITE

DAS HAUS ROSENFELD IN STUTTGART

Wie jede Kunst, zeigt auch die Baukunst zwei Tendenzen, die ihre Form bestimmen. Die eine geht auf organische Belebung der Materie, also wenn man will Natur, die andere auf Zweckerfüllung, konstruktive Fertigkeit, Materialstil, kurz auf alles, was von der Natur wegführt. Es ist ebenso falsch, die Kunstform aus dem Zweck und Material abzuleiten, wie es falsch ist, sie auf Naturnachahmung zurückzuführen. Beides muß vielmehr zusammenkommen, wenn Kunst entstehen soll. Entsprechend dieser Zweiheit ist die historische Entwicklung ein fortwährender Wechsel zwischen stärkerer Betonung des einen oder des anderen Prinzips.

Nachdem wir vor etwa 15 Jahren mit vollen Segeln in die neue Kunst hineingesteuert sind, hat seit einiger Zeit eine starke Reaktion im historischen und primitivistischen Sinne eingesetzt. Unser Urteil über die Nachahmung der historischen Stilarten ist noch immer dasselbe wie früher. Wir halten es nach wie vor für zwecklos, das, was in Perikles' oder Augustus' Zeit gut gemacht worden ist, im Jahr 1912 noch einmal — vielleicht gut, vielleicht auch schlecht — zu machen. Die Behauptung, daß die Formen der Säulen, Pfeiler, Giebel, Gesimse usw. von der Vergangenheit ein für allemal festgestellt seien, und daß sie seitdem einen Wertschatz bildeten, den der moderne Künstler wohl verschieden handhaben, nicht aber verändern dürfe, ist angesichts der ungeheuren Mannigfaltigkeit allein der europäischen Architekturformen gar zu bescheiden. Und die Meinung, diese Einzelformen seien in der Architektur verhältnismäßig gleichgültig, es komme nur auf die richtige Zweckerfüllung, ferner auf die schönen Proportionen und das Gleichgewicht der Massen an, geht von denen aus, denen keine neuen Kunstformen einfallen. Es gilt ja heute wieder zur Abwechslung einmal für modern, möglichst unmodern zu sein. Aber das Märchen von der allmählichen organischen Herausentwicklung des Neuen aus dem Alten hatte in den einfachen Verhältnissen der Vergangenheit seine Geltung — heutzutage leben wir schneller und haben auch keine Scheuklappen mehr.

Unter den s e l b s t ä n d i g e n Künstlern, die allein für die Zukunft in Betracht kommen,



BERNHARD PANKOK-STUTTGART HAUS ROSENFELD: SÜDSEITE

unterscheiden wir zwei Gruppen, je nach ihrem Verhältnis zur Konstruktion einerseits und zur Natur andererseits. Die vorwiegend praktisch und struktiv Veranlagten bemühen sich, aus den praktischen Bedürfnissen der Gegenwart heraus, auf Grund der Forderungen des Materials und der Technik einen Stil zu entwickeln, den man am besten als Zweckmäßigkeitsstil bezeichnen kann. Die phantasiebegabten dagegen, d. h. diejenigen, die das Bedürfnis nach organischer Belebung der Materie haben, streben danach — ohne gerade den praktischen Zweck aus dem Auge zu verlieren — selbständig aus ihrer Kenntnis der Natur heraus lebendige Formen, d. h. einen organischen Stil zu entwickeln.

Da nun die Zahl der verstandesmäßig und struktiv begabten Architekten viel größer ist als die der künstlerisch, d. h. phantasiemäßig begabten, so ist es begreiflich, daß von diesen beiden Richtungen die erstere weitaus überwiegt. Sie hat außerdem den Vorzug der Billigkeit, da sie das Ornament, das immer Kosten verursacht, verwirft oder wenigstens ganz in den Hintergrund drängt.

GRUNDRISZ VOM ERDGESCHOSZ

BERNHARD PANKOK-STUTTGART HAUS ROSENFELD: OSTSEITE

Die selbständige künstlerisch-phantasiemäßige Richtung hat sich in unserer dekorativen Kunst bekanntlich zu Ende des vorigen Jahrhunderts entwickelt. Es war kein Zufall, daß sie von Malern ausging, denn diese standen ihrem Beruf nach einerseits den historischen Stilarten frei gegenüber, andererseits der Natur besonders nahe. Und da die Aufgabe der Malerei nicht Erfüllung eines praktischen Zwecks, sondern organische Belebung der Fläche ist, so übertrugen sie natürlich diesen Grundsatz auch auf die dekorativen Künste.

DIENST B. BAD
WASCH-KÜCHE
KELLER
KELLER
SPEISEK.
ANRICHTE
KÜCHE
VORPLATZ
HEIZUNG
KOHLEN
GARTENHALLE

NÄHZIMMER
DIELE
DAMEN ANKLEIDE Z.
BAD.
W.C.
KINDER Z.
TOILETTENZ.
K. BAD
KINDER Z.
FRÜHSTÜCKZ.
SCHLAFZIMMER

GRUNDRISSE VOM UNTER- UND 1. OBERGESCHOSZ



HAUS ROSENFELD — TERRASSE AN DER OSTSEITE
AUSFÜHRUNG DER KUNSTSTEINARBEITEN: E. SCHWENK, ULM A. D.

Sie begannen mit der Flächenornamentik, d. h. der Buchkunst, gingen dann zur Möbelkunst und Metallarbeit über, um schließlich bei der Architektur zu landen. Das ist auch ungefähr die Entwicklung von Bernhard Pankok gewesen. Während aber die anderen Künstler dieser Generation, z. B. Behrens, Riemerschmid und Paul, nachdem sich die erste Begeisterung gelegt hatte und die praktischen Forderungen des Amtes und des Kunstmarkts an sie herangetreten waren, eine Wandlung zur konstruktiv-geometrischen Richtung machten, ist Pankok im wesentlichen der Phantasiekunst treu geblieben.

Nicht als ob er die Zweckmäßigkeitsforderungen verachtete oder vernachlässigte. Er hat vor einigen Jahren in dem bekannten Ateliergebäude am Staffelnberg in Stuttgart einen Bau geschaffen, der an nüchterner Zweckmäßigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Aber daneben hat er am Stuttgarter Hoftheater Mozartsche Opern neu inszeniert und mit seinem Figaro kürzlich noch einen großen und wohlverdienten Erfolg errungen. Ferner hat er Bodenseedampfer und Luftschiffkabinen möbliert und — was ihm immer am liebsten ist — eine Reihe von Bildnissen gemalt, die durch ihre außerordentliche, an Manet erinnernde Frische und Lebendigkeit auf unseren Secessionsausstellungen Aufsehen erregt haben.

Nun tritt er vor uns mit einer Arbeit, die ihn mehrere Jahre beschäftigt hat, die seinem Ideal von einem Gesamtkunstwerk so ungefähr entspricht, mit dem Haus Rosenfeld. Es ist ein merkwürdiger Zufall, daß in Stuttgart gerade in diesem Jahre drei Bauwerke fertig geworden sind, die man als hervorragende Beispiele der drei oben charakterisierten Richtungen bezeichnen kann, die Baugruppe der beiden neuen Hoftheater, das Kunstgebäude (Ausstellungsgebäude) am Schloßplatz und das Rosenfeldsche Haus am Herdweg.

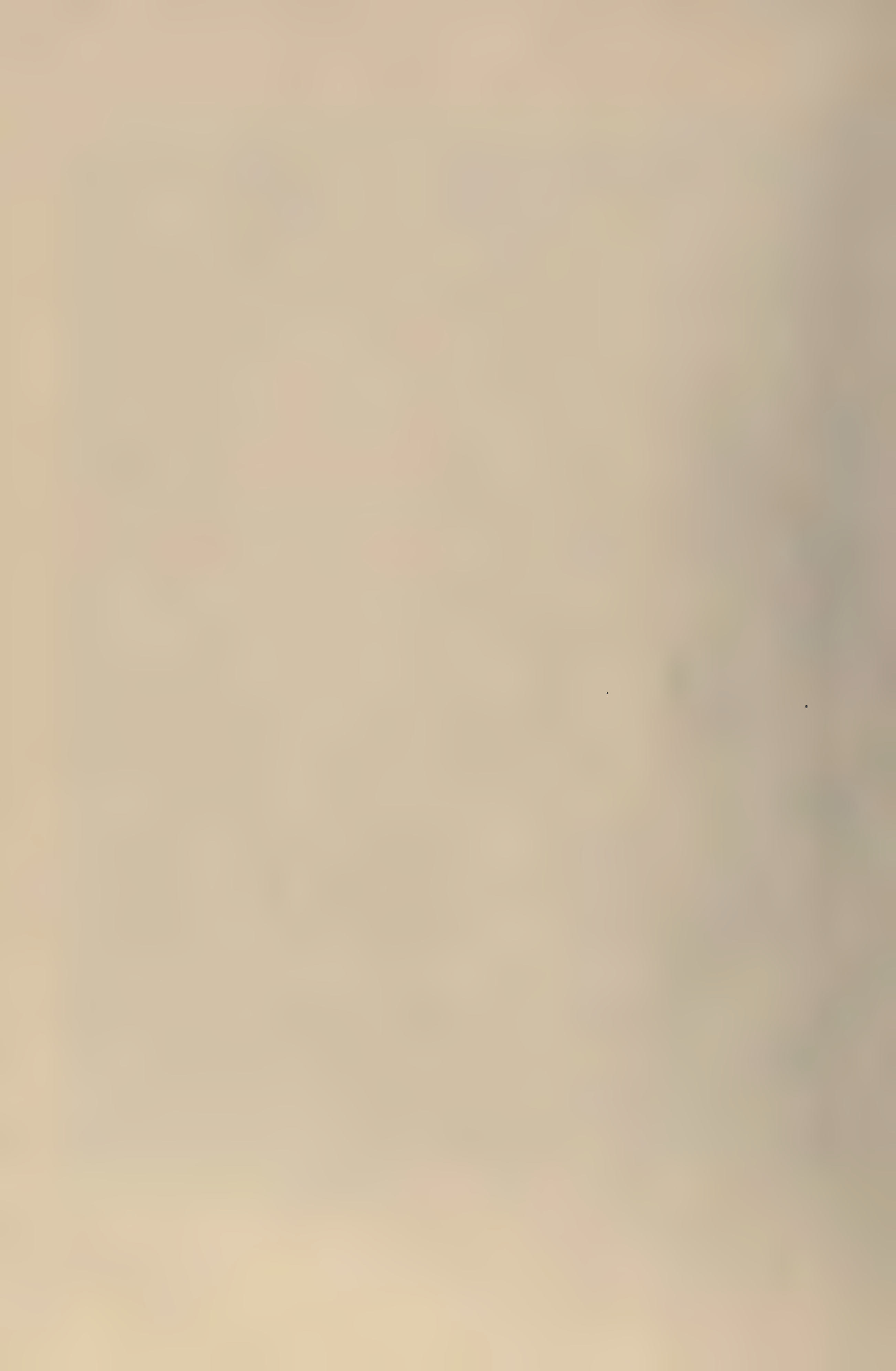
Littmanns Hoftheaterkomplex ist eine rein klassizistische Schöpfung. Die antike Baukunst hat dabei Pate gestanden. Ein einfaches Werk von guten Proportionen und monumentaler Wirkung, technisch vollendet, aber kein Wegweiser zu neuen Entwicklungen.

Das Kunstgebäude Theodor Fischers ist bekanntlich neuerdings Gegenstand sehr heftiger Anfeindungen in der Stuttgarter Presse geworden. Das würde natürlich nichts beweisen, vielleicht sogar dafür sprechen. Aber in diesem Falle ist doch etwas Richtiges daran. Ich halte Fischer für einen sehr klugen und in seiner Weise zielbewußten und selbständigen Künstler.



ARCH. BERNHARD PANKOK-STUTTGART

HAUS ROSENFELD: TERRASSE DER OSTSEITE





ARCH. BERNHARD PANKOK-STUTTGART HAUS ROSENFELD: BALKON AN DER SÜDSEITE
AUSFÜHRUNG DER BILDHAUERARBEITEN: CURT FANGHÄNDEL, DER SGRAFFITTO-ARBEIT: F. ENZ, DES GESCHMIEDETEN GITTERS: JAKOB HORLACHER, ALLE IN STUTTGART

Daß seine Richtung eine sehr gesunde Reaktion gegen die mit nichtssagenden Ornamenten überladene, unzweckmäßige historische Architektur gewesen ist, wird niemand in Abrede stellen.

Aber mir scheint, daß er neuerdings den Unterschied zwischen städtischer und ländlicher Architektur nicht immer festhält. Was in die Hügellandschaft der schwäbischen Alb paßt, paßt darum noch nicht an den Hauptplatz einer Residenzstadt. Anpassung an das Vorhandene kann man diese gesuchte und gerade dadurch auffallende Einfachheit gewiß nicht nennen. Von den Ornamenten der Vorhalle will ich lieber schweigen. Wer auf dem Standpunkt steht, daß das Ornament gleichgültig sei, wird natürlich auch keine Bedenken tragen, aus Wappenelementen Schlußstein-Verzierungen zu machen und ionische und romanische Kapitelle ins Primitive zurückzubilden. Diese „Heimatkunst" ist im Grunde nur in der Zweckerfüllung modern. In künstlerischer Beziehung ist sie lediglich negativ, atavistische Rückbildung, müde Resignation. Ich habe den Eindruck, daß wir damit nachgerade an einem toten Punkt angelangt sind, daß nunmehr erst die eigentliche Kunst beginnen sollte.



BERNHARD PANKOK PFEILER MIT KAPITÄL
AUSFÜHRUNG: CURT FANGHÄNDEL, STUTTGART

Bekanntlich herrscht zwischen den Vertretern der Sachlichkeitskunst und denen der Phantasiekunst ein Gegensatz, der sich nicht aus persönlichen Verstimmungen allein erklären läßt. So etwas geht viel tiefer, greift in die innersten Lebensfragen der Kunst ein. Da muß nun der Kritiker, so gern er gerecht sein möchte, Farbe bekennen. Wenn ich dabei für die Richtung meines Freundes eintrete, so geschieht es nicht nur, weil ich ihn persönlich hochschätze und für eine der ersten Potenzen unter den gegenwärtigen Künstlern halte, sondern auch aus wissenschaftlichen Gründen, weil ich seine Richtung für die der Zukunft halte, weil sie den ästhetischen Anschauungen, die ich mir schon vor der Bekanntschaft mit ihm gebildet hatte, entspricht.

Es ist vorauszusehen, daß die Architekten der struktiven Richtung an dem Haus Rosenfeld besonders in bezug auf die praktische Seite Kritik üben werden. Deshalb sei vorweg bemerkt, daß es gerade in dieser Beziehung einwandfrei ist. Nicht nur weil Pankok selbst auf dem Standpunkt steht, daß ein Wohnhaus in einer modernen Großstadt mit allen technischen Errungenschaften der Neuzeit versehen sein müsse, sondern auch, weil die praktisch-hygienische Seite in den Händen eines praktischen Hausherrn, des Großkaufmanns Max Rosenfeld lag. Dieser hatte seit etwa einem Jahrzehnt die Absicht, sich ein Haus zu bauen, und die ganzen Jahre hindurch hatte er sich bei der Besichtigung moderner Wohnhäuser alles notiert, was ihm von neuen Errungenschaften in bezug auf Wasserleitung, Heizung, Beleuchtung, elektrische Leitung, Telephon, Aufzüge, Fenster- und Türverschlüsse aufgefallen war, und was er sich in seinem Hause zunutze machen wollte. Jedes Zimmer, jedes Gelaß hat er vor der Anfertigung des Planes genau mit dem Künstler durchgesprochen, selber Anregungen gebend, bestimmte Forderungen stellend. So ist das Haus tatsächlich eine gemeinsame Schöpfung des Bauherrn und des Künstlers geworden, das Ergebnis eines wahren idealen Zusammenarbeitens, das wohl bessere Erfolge gewährleistet, als wenn der Hausherr nicht weiß, was er will, und der Architekt je nach seiner meistens einseitigen Begabung entweder die Zweckmäßigkeit oder die Kunst übers Knie bricht. Für die technische Bauleitung haben dem Künstler außerdem noch der Architekt Schmidt-Annaberg (jetzt Berlin) und der Bauführer Otto Banhofer zur Seite gestanden.

Zum Verständnis des Grundrisses muß man wissen, daß das Haus Rosenfeld aus einer Villa im Schweizer Stil hervorgegangen ist, die umgebaut und dabei vergrößert werden sollte. Die Grundrisse zeigen, daß dabei die Fundamente und die unteren Teile der Mauern zum größten Teile verwendet werden konnten, nur der etwas aus der Baumasse heraus-



BERNHARD PANKOK — BRUNNEN AUF DER TERRASSE

AUSFÜHRUNG DER BILDHAUERARBEITEN: CURT FANGHÄNDEL, STUTTGART



BERNHARD PANKOK — HAUPTEINGANG (VGL. S. 65—67)

tretende Festsaal mit den anstoßenden Terrassen und Treppen, ferner ein Stück des Speisezimmers, sowie zwei kleine Räume an den entgegengesetzten Ecken, hinzugefügt worden sind. Es zeugt von starkem architektonischem Empfinden, daß dabei die malerische Disposition des alten Hauses durch Wegnahme und Hinzufügung weniger Mauern in ein strenges Gleichgewichtssystem hineingezwungen worden ist. Wer den Vorgang nicht kennt, wird nicht glauben, daß die Grundrißdisposition unter einem solchen äußeren Zwange zustande gekommen ist.

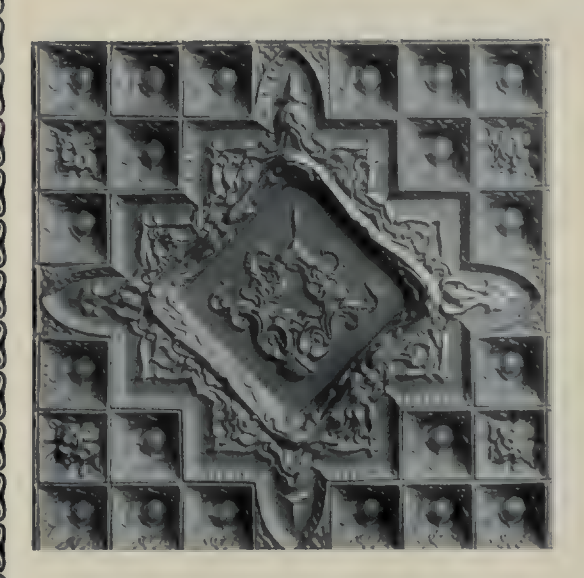


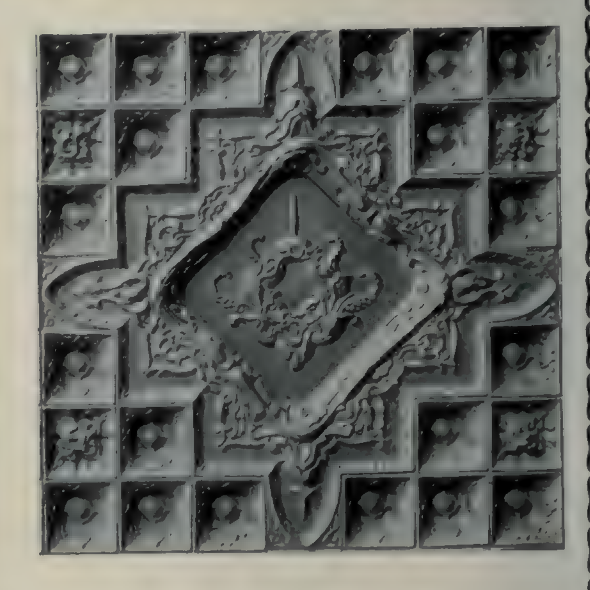
BERNHARD PANKOK-STUTTGART — VORDACH AM HAUPTEINGANG
AUSFÜHRUNG IN BRONZEGUSZ: HUGO PELARGUS, STUTTGART

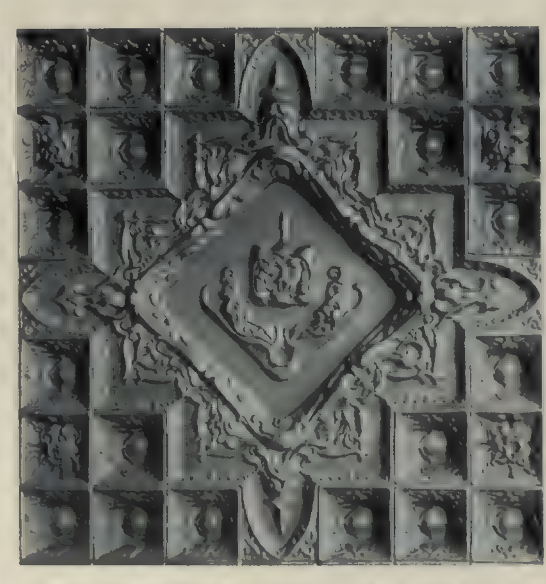
Die freie Lage erforderte eine allseitige Durchbildung des Außenbaues, jedoch vorwiegend der beiden nach der Stadt gerichteten Fronten, Süden und Osten. Da ein älterer Backsteinbau benutzt werden sollte, konnte es sich nur um Putzbau handeln; doch kommt dieser durch die vornehme Art der Behandlung und den Hinzutritt von Kunststein in der Wirkung dem Quaderbau nahe. Die Außengliederung wird durch einfache Wandpfeiler bewerkstelligt. Nur hier und da sind reichere Kunstformen angebracht, die durch den Gegensatz zu den glatten Flächen um so stärker wirken. Vergeblich sucht man nach den „barocken Willkürlichkeiten“, in denen sich PANKOK früher wohl zuweilen gefallen hat. Die Einfachheit der Formen wäre eines Zweckmäßigkeitsarchitekten würdig. Im Gegensatz zu einem früheren Hause Pankoks spricht das Dach hier gar nicht mit, und auf Farbigkeit der Wirkung ist ganz verzichtet. Man sieht daran, wie wenig sich der Künstler auf ein Schema festlegt, wie sehr seine bewegliche Phantasie sich den Verhältnissen anzupassen weiß.

Seinen ganzen Reichtum kehrt das Haus nach innen. Es ist recht eigentlich ein Innenbau, und in dieser vornehmen Zurückhaltung liegt ein starker Gegensatz zu der protzigen Fassadenarchitektur der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Die Innendisposition ersieht man aus den Grundrissen. Von den Wohnräumen ist eigentlich nur das Herrenzimmer, das mit der Diele zusammen in der Achse des Hauses liegt, völlig modern eingerichtet, und zwar von Paul Haustein, worüber Willrich in dieser Zeitschrift (Juniheft 1912) schon berichtet hat, außerdem noch das Schlafzimmer und der Festsaal. Die übrigen Räume werden erst allmählich moderne Einrichtung erhalten. Die Folge ist









BERNHARD PANKOK-STUTTGART ▫ HAUS ROSENFELD: OBERLICHTGITTER UND FÜLLUNGEN DER HAUSTÜR AUSFÜHRUNG IN BRONZEGUSZ, DES GITTERS: HUGO PELARGUS, DER FÜLLUNGEN: PAUL STOTZ & OTTO SCHLEE, G. M. B. H., STUTTGART



BERNHARD PANKOK-STUTTGART

BRONZEGUSZ VON PAUL STOTZ & OTTO SCHLEE, G. M. B. H., STUTTGART

MITTLERE FÜLLUNGEN DER HAUSTÜR

freilich, daß man auf einigen Abbildungen Möbel, Beleuchtungskörper und Teppiche sieht, die nicht auf Pankoks Rechnung kommen. Aber schon jetzt kann man erkennen, daß die Wirkung des Ganzen auf Gegensätzen aufgebaut ist. Jeder Raum erhält durch Material, Farbe und Dekoration gerade den Stimmungswert, der seinem Zweck entspricht: das Herrenzimmer bürgerlich behaglich, das Damenzimmer zart-poetisch, die Diele warm und einladend, der Festsaal üppig und prunkvoll, das Schlafzimmer ruhig und träumerisch, die Toiletten- und Badezimmer frisch und erquickend, das Boudoir diskret und heimelig.

Dabei spielt die Wahl des Materials natürlich eine große Rolle. Wie jeder echte Künstler hat Pankok eine starke sinnliche Freude an echtem, schönem Material. Ueberall wird es offen gezeigt, überall aber auch seine Wirkung durch die Art der Behandlung gesteigert. Das Vestibül, dessen Wände mit schwarzem, weißem und grünem Marmor getäfelt sind, gibt trotz seiner kalten Gradlinigkeit doch schon durch die Kostbarkeit des Stoffes dem Besucher einen Vorgeschmack der kommenden Pracht. Die Garderobe rechts davon ist im Gegensatz dazu mit kühn gelblackiertem Birnbaumholz getäfelt. Auf ihren Füllungen aus grauem Ahornholz stehen gemalte Ornamente, die an Intarsien erinnern, ohne sie aber zu imitieren. Es folgt die durch zwei Stockwerke durchgehende, mit der Treppe verbundene Diele. Ihre warmbraune, polierte Vertäfelung aus Palisanderholz ist mit Holzschnitzerei und echten, farbigen Intarsien geschmückt, aus deren Formenspiel hie und da reizvoll pikante Perlmutterstückchen herausleuchten. — Rote Pilasterteilung und rotbespannte Wände schaffen im Festsaal den ruhigen und warmen Hintergrund, auf dem sich das Schwarz und Weiß der Toiletten gut ausnehmen wird. Der Schmuck ist hier ganz auf Kamin, Wandleuchter und die Decke konzentriert, deren Ornamentreichtum mit seinem vorwiegenden Rot und Gold erst bei elektrischem Licht volle Wirkung ausübt. — Wundervoll ruhig und heiter ist das Schlafzimmer mit seinen glatten weißen Möbeln und der Moiré-Bespannung der Wände. Den Höhepunkt künstlerischer Kultur aber stellt das ganz mit Mahagoni vertäfelte Boudoir mit seinen raffinierten Toilettevorrichtungen dar. So hat jeder Raum schon durch das Material und die Farbe eine ausgesprochene und individuelle Note erhalten, die erst später nach der Vollendung beim Durchwandern des Hauses zur vollen Geltung kommen wird.

Die Heizkörper sind durchweg in vergoldetem Messingblech ausgeführt und tragen mit ihrem starken, hie und da etwas aufdringlichen Goldglanz nicht wenig zur prunkvollen Wirkung bei, während die fast durchweg weißen, höchstens hie und da etwas vergoldeten Stuckdecken, die meistens ein wenig auf die Wände herabgezogen sind, die gleichmäßige Erhellung der Räume gewährleisten, ohne doch an die Augen und die Nackenmuskeln des Beschauers zu viel Anforderungen zu stellen. Das Holz ist ja von jeher Pankoks Lieblingsmaterial gewesen, und in der stilvollen Schönheit der geschnitzten und Intarsia-Ornamente hat er sich hier selber übertroffen. Den größten Anspruch an Reichtum befriedigen aber diesmal die Metallornamente, vor allem die reiche, in Bronze gegossene Haustüre und der märchenhaft schöne, vergoldete Kronleuchter der Diele. Jedes Stück ist von Pankok selbst gezeichnet, meistens auch modelliert, und nur selten ist die Ausführung, wie z. B. bei einigen Steinornamenten und Stuckdecken etwas hinter der Intention zurückgeblieben.

Daß Pankok unter den lebenden Künstlern der phantasievollste Ornamentiker ist, dürfte jetzt wohl unbestritten sein. Es wäre ungerecht, die Ornamente des Rosenfeldschen Hauses mit denen von der Vorhalle des Kunstgebäudes oder auch mit jenen von den Logenbrüstungen des großen Hoftheaters zu vergleichen. Denn diese stammen ja von Architekten, denen das Ornament prinzipiell Nebensache ist. Wichtiger ist wohl, daß man das Wesen von Pankoks Ornamentik zu erfassen sucht. Was uns da zuerst aufstößt, ist ihre absolute Selbständigkeit. Wir finden bei ihm kein Ornament, das als antik oder Renaissance, als gotisch oder als Empire angesprochen werden könnte. Wo man einmal, wie bei den Kränzen der Betten im Schlafzimmer, an Historisches erinnert wird, überzeugt man sich bei näherem Zusehen bald, daß man es eben doch nicht mit Empire, sondern mit Pankok zu tun hat. Diese Selbständigkeit ist bei ihm oberstes Prinzip, nicht nur künstlerische Ueberzeugung, sondern auch Charaktersache. Ich kenne keinen Künstler, der so empfindlich und intolerant gegen jede Art von Nachahmung wäre, auch bei sich selbst. Und sein großes Formengedächtnis dient nicht dazu, ihm Motive zuzuführen, sondern Anklänge zu vermeiden. Das weichliche Sichgehenlassen, das sorglose Wirtschaften mit dem geistigen Eigentum anderer, die schöne Lehre, daß es nur darauf ankomme, das Alte, Gute, Bewährte immer wieder von neuem durchzuarbeiten und so langsam und allmählich, vielleicht in einer fernen Zukunft einmal ein klein wenig Neues zum Alten hinzufügen, alles das existiert für



BERNHARD PANKOK-STUTTGART HAUS ROSENFELD: VESTIBÜL
AUSFÜHRUNG DER MARMORARBEITEN: MARMOR-INDUSTRIE KIEFER IN KIEFERSFELDEN, DES MOSAIKBODENS: F. MÜLLER & OSTERRITTER, STUTTGART



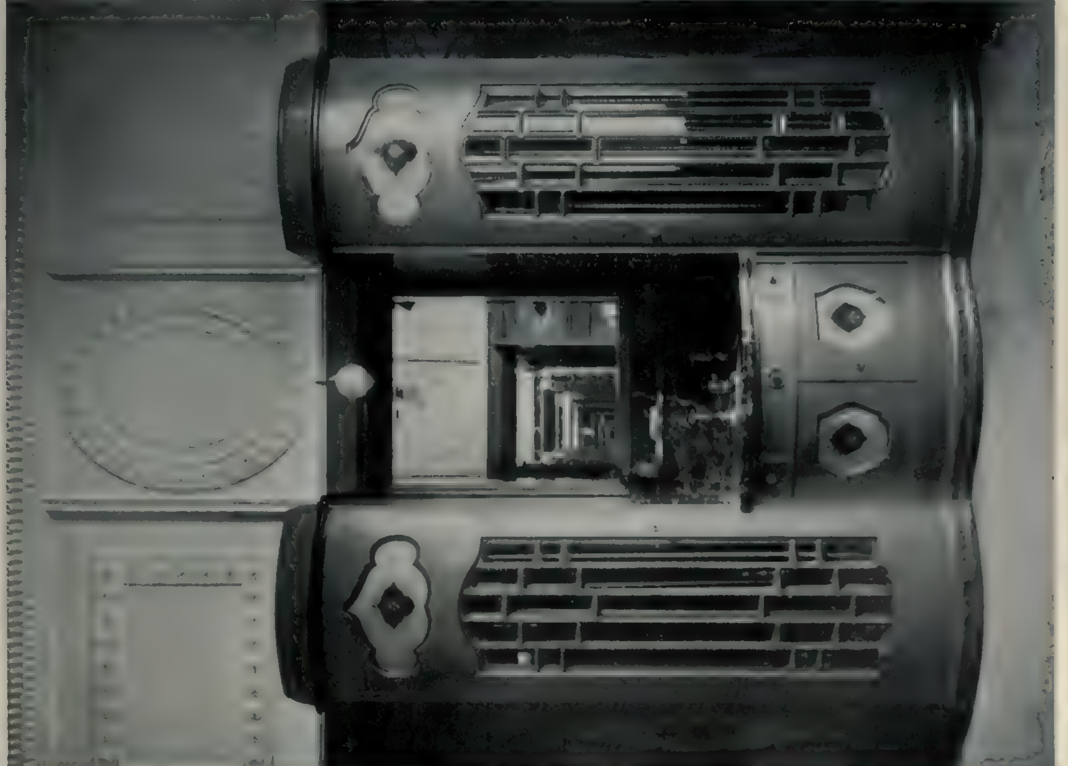
BERNHARD PANKOK — KAMINWAND IM VESTIBÜL
AUSFÜHRUNG DER HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG: FAUSTNER & HESS, STUTTGART



BERNHARD PANKOK ▪ MITTELSTÜCK DER DECKE UND TEIL DER WAND IM VESTIBÜL
STUCKARBEITEN: F. ENZ, STUTTGART; WANDLEUCHTER: VINCENZ HORNER, SCHW. GMÜND

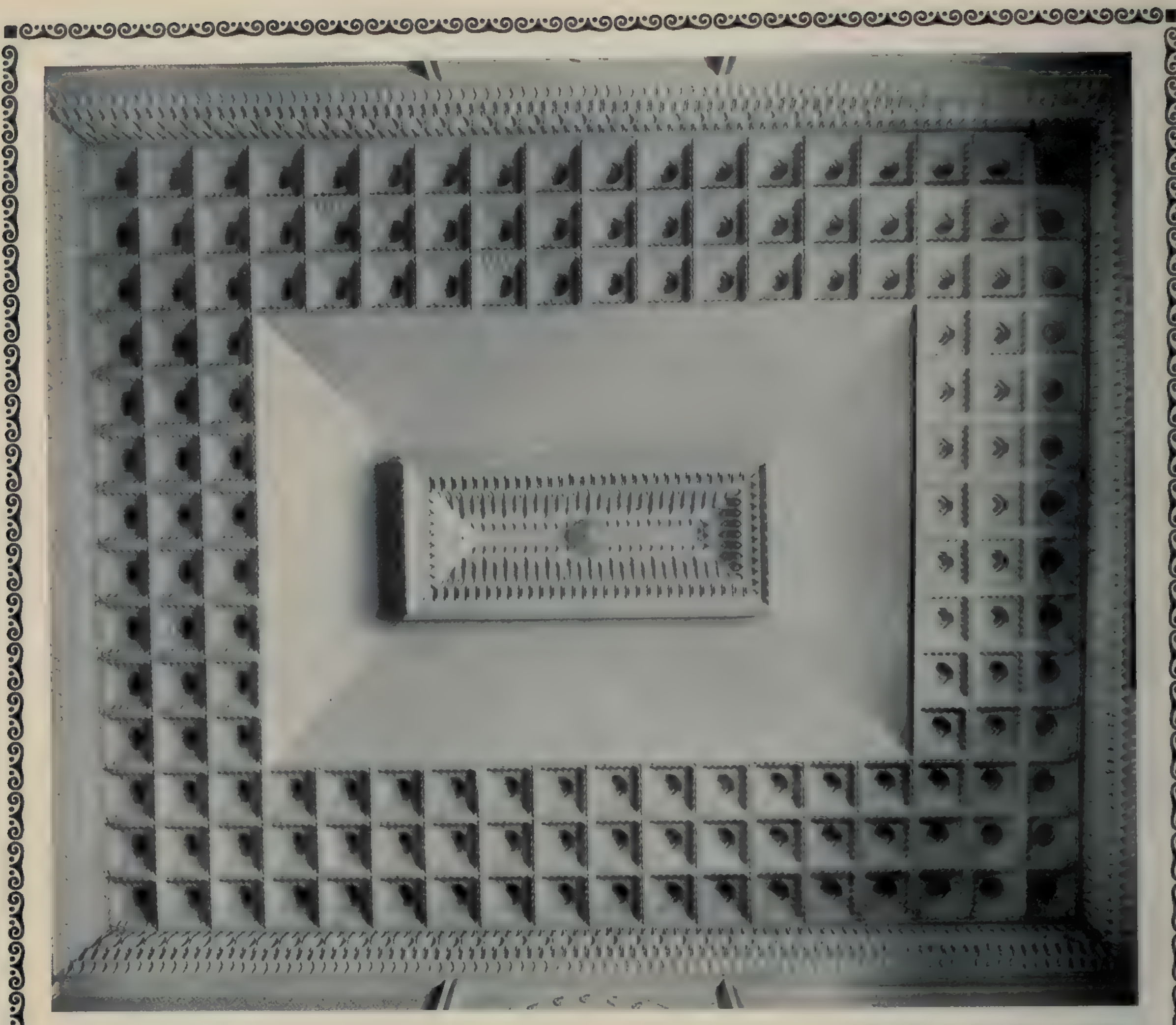


BERNHARD PANKOK-STUTTGART HAUS ROSENFELD: GARDEROBE
AUSFÜHRUNG DER STUCKARBEITEN: F. ENZ, DER SCHREINERARBEITEN: EPPLE & EGE, STUTTGART



BERNHARD PANKOK-STUTTGART

HAUS ROSENFELD: GARDEROBE (VGL. S. 72)



BERNHARD PANKOK — DECKE IN DER GARDEROBE
AUSFÜHRUNG: F. ENZ, STUTTGART

ihn nicht. — Man nennt das wohl Unruhe und Nervosität, aber er hat im Grunde ganz recht. Man kann bei unbewußter Nachahmung, wenn sie sonst ehrlich ist, meinetwegen ein Auge zudrücken. Aber man kann kein Prinzip daraus machen. Unselbständigkeit ist so wie so die Regel. Was wir brauchen, ist Erfindung, Neuschöpfung, Beweglichkeit der Phantasie. Mögen die Architekten, denen nichts einfällt, einen solchen Künstler auch ablehnen; wir sagen: hätten wir nur mehr von dieser Nervosität!

Pankoks Ornament steht ganz auf dem Boden der Natur. Sehr mit Recht, denn irgendwoher müssen die Formen ja kommen. Verschmäht man die historische Tradition, so muß man sich an die Natur wenden. Tertium non datur. Die Natur aber bietet keine geraden Linien, keine geometrischen Figuren, wenigstens nicht die Pflanzen, die wir immer vor Augen haben, nicht die Tiere, die uns umgeben, und nicht die Menschen, mit denen wir leben. Und von organischer Anschauung geht Pankok aus, nicht bewußt nachahmend, sondern unbewußt anknüpfend, weil er die Natur kennt, weil er ihre Formenmöglichkeiten im Kopfe hat, weil er gar nicht anders als organisch, d. h. im Sinne der Natur schaffen kann. Er sagt sich wohl mit Recht, daß der Zweck und das Material, die Technik und die Konstruktion schon genug gerade Linien, ebene Flächen und regelmäßige Figuren mit sich bringen, daß es vielmehr die Aufgabe des Künstlers ist, die Fläche zu beleben, der Form einen organischen Charakter zu verleihen.

Allerdings handelt es sich dabei nicht um Nachahmung bestimmter Naturformen. Man wird in Pankokschen Ornamenten niemals botanisch bestimmbare Pflanzen, zoologisch nachweisbare Tiere finden. Aber Blätter und



BERNHARD PANKOK: HAUS ROSENFELD — DECKE IM VORRAUM DES DAMENZIMMERS
AUSFÜHRUNG: F. ENZ, STUTTGART

Blumen, Stämme und Zweige, Vögel und Vierfüßler gibt es darin in Menge. Ja sogar Menschenköpfe, Masken findet man manchmal leise angedeutet, in verschleierter Form, so wie in manchen Ornamenten des Barockstils. Man sehe die hölzernen Füllungsschnitzereien

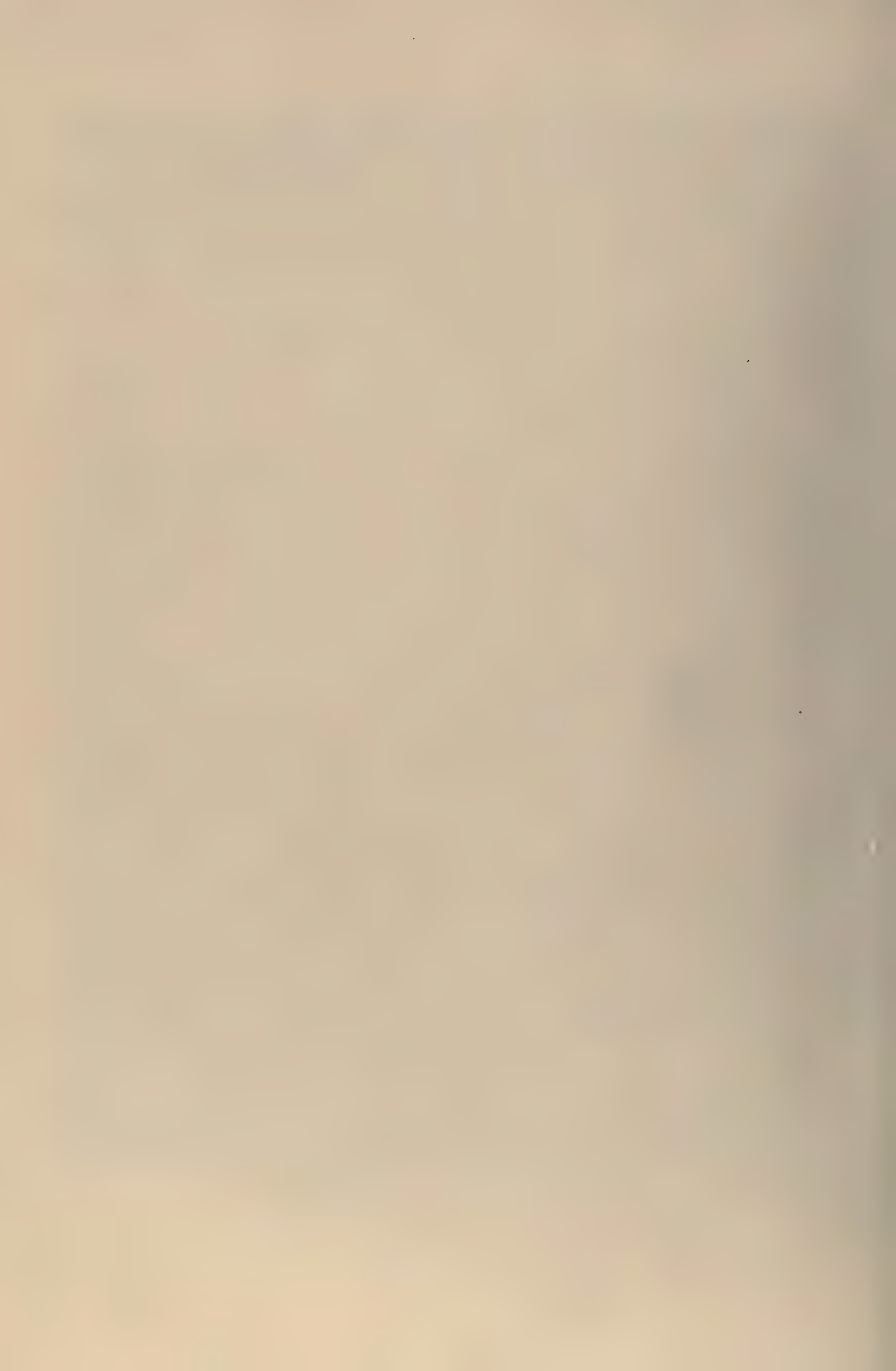


BERNHARD PANKOK ▫ HAUS ROSENFELD EINGANGSWAND DER DIELE (VGL. S. 77)
AUSFÜHRUNG IN PALISANDERHOLZ MIT REICHEN INTARSIEN: FROHLING & LIPPMANN, STUTTGART



ARCH. BERNHARD PANKOK — HAUS ROSENFELD: DIELE

AUSFÜHRUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART





HAUS ROSENFELD HAUPTEINGANG DER DIELE
AUSFÜHRUNG DER LEDERSESSEL: MARCUS SCHWINGHAMMER, STUTTGART

in der Diele, im Festsaal und an den Laibungen des Eingangs zu diesem, man mustere die Intarsien und Malereien, die Rankenornamente der Heizgitter, der Oberlichte, die Bronzetür, die Stuckdecken des Damen- und des Schlafzimmers: nirgends wird man im Zweifel sein, daß das Ornament aus der Natur entwickelt ist. Und wäre es auch nur der Schwung einer Ranke, die Biegung eines Blattes, die Wölbung eines Knorpels, die symmetrische Rundung einer Blume, es genügt, um den Zusammenhang mit der Natur herzustellen. Gewisse Intarsien wirken geradezu wie stilisierte Landschaften mittelalterlicher Miniaturen.



BERNHARD PANKOK ▫ HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG IN DER DIELE ▫ GEMÄLDE VON CARLOS GRETHE-STUTTGART
AUSFÜHRUNG DER HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG: ROBERT DETZER, STUTTGART



BERNHARD PANKOK ▫ HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG IN DER DIELE ▫ GEMÄLDE VON CARLOS GRETHE-STUTTGART
AUSFÜHRUNG DER HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG: ROBERT DETZER, STUTTGART



BERNHARD PANKOK GALERIE DER DIELE

Das ist natürlich furchtbar altmodisch. Denn alles, was in der Kunst an Natur erinnert, gilt ja bekanntlich der heutigen Kritik als Unkunst, sogar in der Malerei, wo ganz vernünftige Leute den Kubismus Picassos ernst nehmen. Was hat da ein Ornament zu hoffen, bei dem man erkennt, daß der Künstler Bäume und Ranken, Blätter und Blumen, Vögel und Menschen gemeint hat. Er ist ein Naturalist! Kreuziget ihn!

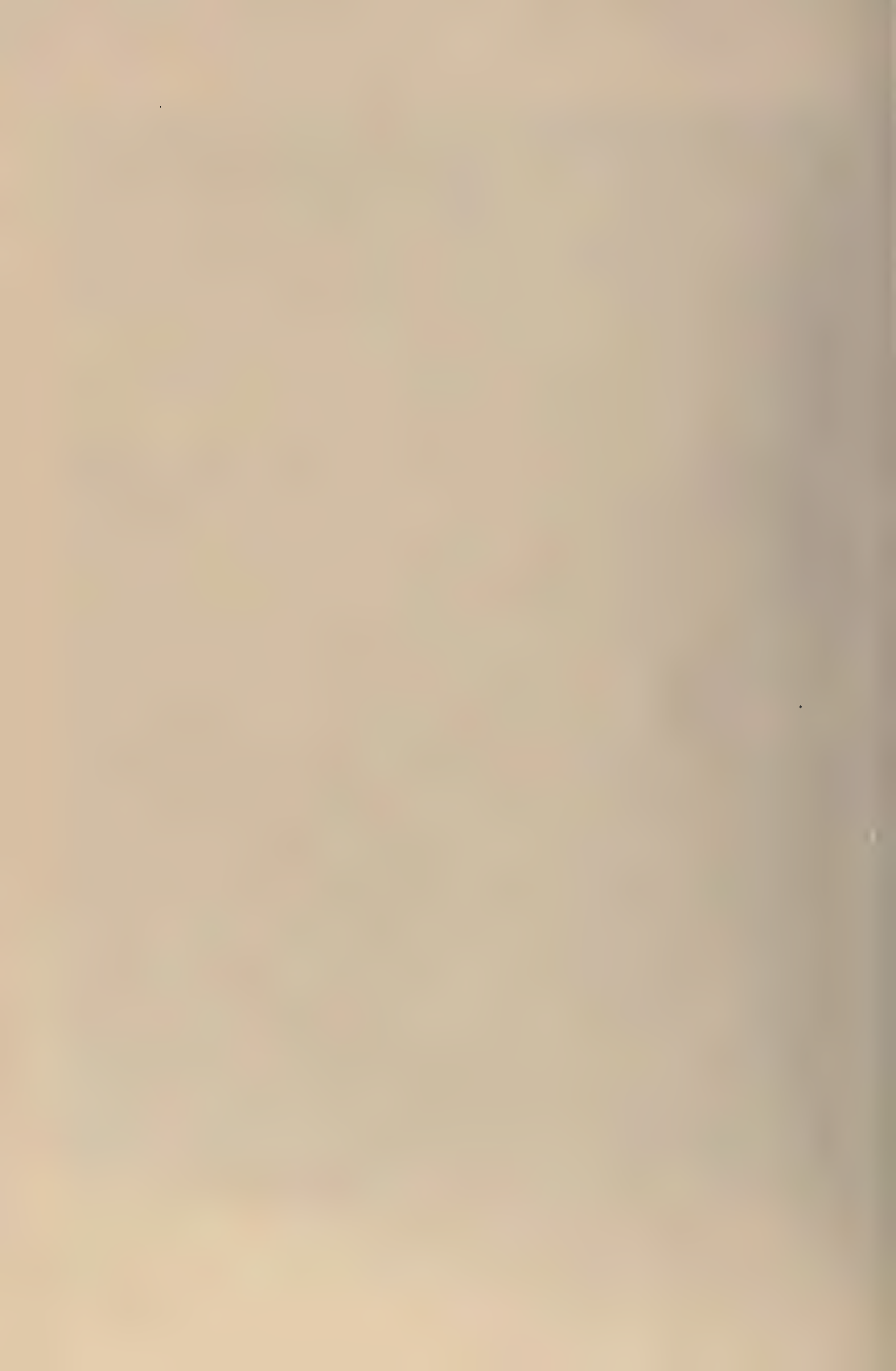
Pankoks Stilisierung besteht in der Umsetzung der Natur in die jeweilige Technik. Daraus entsteht die strenge Flächenhaftigkeit des Ornaments, die Symmetrie der Komposition, die Anpassung der Naturformen an das Material. Mit einem Wort, seine Ornamente sind nicht Natur, sondern stilisierte Natur, dekoratives Formenspiel auf Grund von Naturerinnerungen. Besonders wertvoll ist dabei das untrügliche Gefühl für die Eigentümlichkeiten des Materials. Die ornamentale Idee wächst bei ihm immer aus dem Material heraus. Das abstrakte Ornament unserer älteren Kunstgewerbeschulen kennt er nicht. — Eine Stilisierung der Natur lediglich um zu stilisieren, ist in seinen Augen ein Nonsens. Darin erkennt man den Praktiker, der in allen Handwerken beschlagen ist, alle Materialien beherrscht.

Trotz der Selbständigkeit der Erfindung kann man gewisse historische Ornamentgattungen nennen, mit denen Pankoks Ornament eine innere Verwandtschaft hat. Das Riemengeflecht und Drachengewürm norwegischer Holzkirchen und irischer Manuskripte, das Rankengeschlinge, Krabben- und Distelwerk der Spätgotik, das Ohrmuschelornament barocker Rahmen und



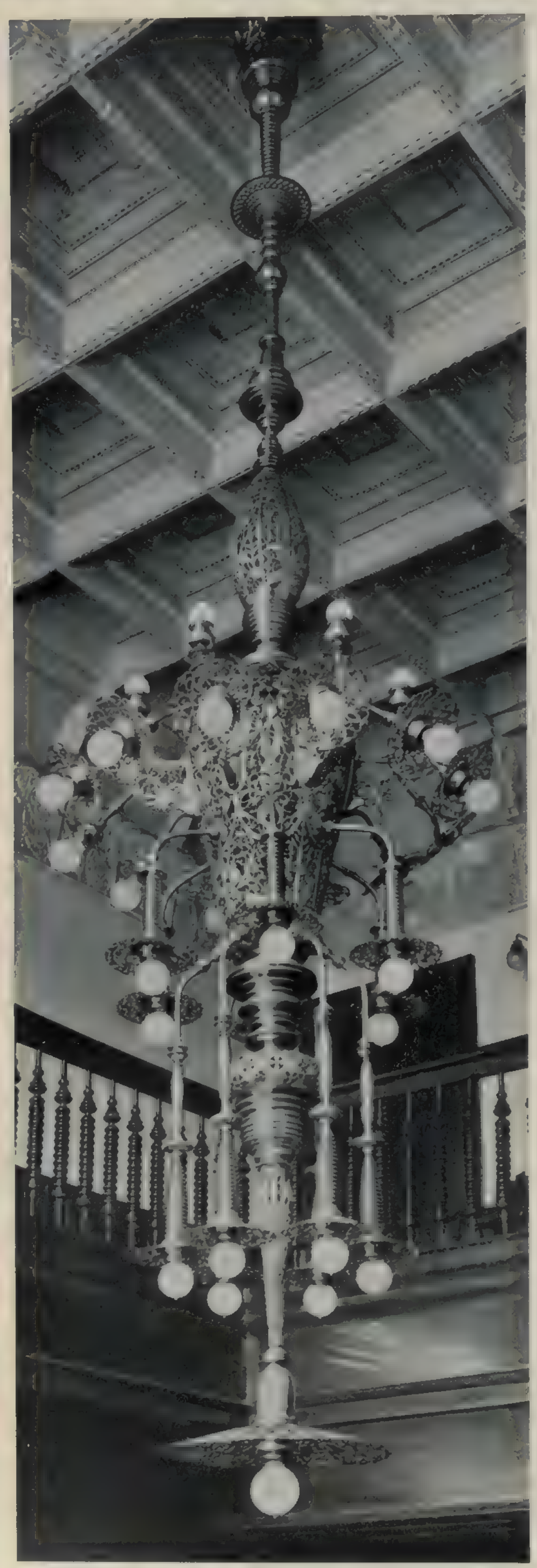
ARCH. BERNHARD PANKOK — HAUS ROSENFELD: DIELE

AUSFÜHRUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART





BERNHARD PANKOK ▫ HAUS ROSENFELD — TÜR VON DER DIELE ZUM HERRENZIMMER



BERNHARD PANKOK ▫ BELEUCHTUNGSKÖRPER DER DIELE ▫ AUSFÜHRUNG: ROBERT DETZER, STUTTGART

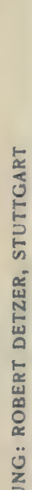
Kartuschen, das sind wohl die nächstliegenden Analogien. Der griechischen und italienischen Renaissance-Ornamentik dagegen steht er instinktiv fern. Auch das macht seine Ornamentik unmodern, denn unsere Aesthetik beruht ja auf der Antike und hat sich immer noch nicht entschlossen, die nordische Gefühlsweise als etwas von der antiken Verschiedenes in Rechnung zu stellen. Freilich, nicht die Klarheit und Uebersichtlichkeit ist dabei das Entscheidende. Wohin käme man, wenn man diesen Maßstab z. B. an das irische Riemengeflecht oder an Pankoks Kronleuchter anlegen wollte! Sondern das Leben, die Bewegung, die Illusion des Organischen. In diesem Sinne ist es ganz richtig, wenn man Pankoks Ornamente barock genannt hat. Nur sollte man das nicht tadelnd meinen.

Ganz nordisch ist bei ihm auch die Freude an der Mannigfaltigkeit der Motive. Bei gereihten Ornamenten stellt er nicht gerne zwei gleiche Muster nebeneinander. Am liebsten würde er sie alle differenzieren. Aber das wäre eine ungeheuere Arbeit. Die Fülle der Erfindung ist so schon groß genug; ein anderer Architekt würde zehn Häuser aus diesem einen machen. Wo er nur wenig verschiedene Muster zur Verfügung hat, wie z. B. in der Stuckdecke des Festsaales, bemüht er sich, wenigstens durch die geistreiche Art der Zusammenstellung den Eindruck unendlicher Mannigfaltigkeit hervorzurufen. Er ist darin den Ornamentikern des romanischen Stils verwandt, die jedes Säulenkapitell verschieden ausbildeten, während die Antike bekanntlich gleich funktionierende Glieder in der Regel auch in gleicher Weise verzierte.

Auch die Freude an der Detaillierung ist echt deutsch. Es steckt darin etwas vom Geiste Dürers und Grünewalds; es leben darin jene landschaftlichen Vordergründe altdeutscher und altniederländischer Bilder wieder auf, deren Meister gerne im Grase lagen, die Halme und Wassertropfen zählten und den Käfern und Schmetterlingen bei ihrem Spiel zusahen. Auch das ist unmodern. „Ich bin kein Blümchensucher“, soll Marées einmal nach Floercke gesagt haben, als man ihm den Unterschied zwischen Schneeglöckchen und Maiglöckchen erklärte. Das Prinzip der Vereinfachung, das „Problem der Form“ läßt dafür keinen Raum.

Natürlich liegt in dem gesteigerten Schmucktrieb auch eine gewisse Gefahr, nämlich die, über dem Einzelnen das Ganze zu vergessen, die Gesamtwirkung durch planlose Häufung des Schmuckes zu schädigen. Ich will nicht sagen, daß Pankok ihr überall entgangen ist. Er hat zwar eine eigene Art; mitten in dem





BERNHARD PANKOK ■ HAUS ROSENFELD

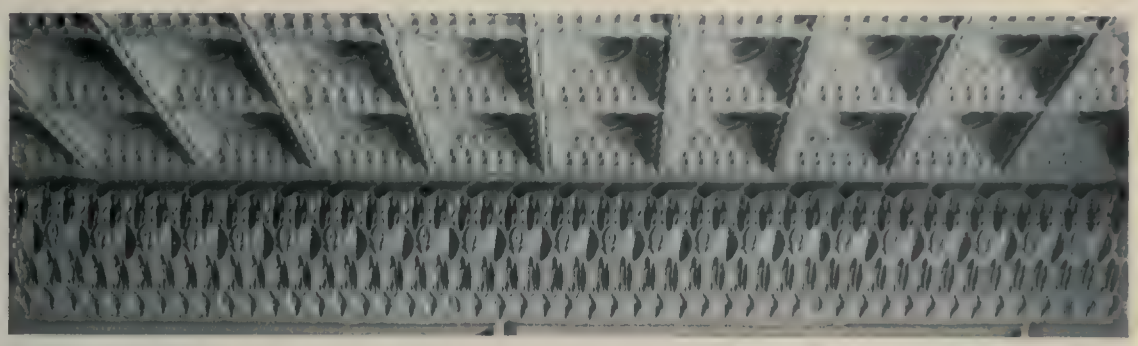
AUSFÜHRUNG: ROBERT DETZER, STUTTGART

HEIZKÖRPERGITTER DER DIELE (VGL. S. 78/9)

BERNHARD PANKOK STUCKFRIES DER DIELE (VGL. S. 80)

Gekribbel organischen Lebens dem Auge wieder durch Anbringung größerer, glatter Flächen einen Ruhepunkt zu gewähren. Man kann das besonders in seinen Heizgitter-Verzierungen und seinen Intarsien beobachten. Aber zuweilen tut er doch des Guten etwas zu viel. So ist z. B. die bronzene Haustüre nach meinem Gefühl zu reich ornamentiert. Die wunderschönen Initialen mit den menschlichen Figuren, die sich aus den Buchstaben M und R herauswinden, würden besser zur Geltung kommen, wenn die übrigen Flächen der Türflügel unverziert geblieben wären. Die Holzschnitzereien und Intarsien an den Laibungen und der Decke des Durchgangs zum Festsaal sind gewiß von märchenhafter Pracht. Aber wird man hier, wo es mehrere Stufen hinabgeht, nicht stolpern, wenn man, um sie zu bewundern, nach oben schauen muß? Und wird Pankok, der die Decke des Festsaales

BERNHARD PANKOK ▫ FÜLLUNG MIT SCHNITZEREI U. INTARSIEN ÜBER D. HAUPTEINGANGSTÜR D. DIELE (VGL. S. 77)
AUSFÜHRUNG DER INTARSIEN: GEORG WÖLFEL, STUTTGART



BERNHARD PANKOK — STUCKFRIES DER GARDEROBE (VGL. S. 72)

mit einem eigenen Gemälde schmücken will, nicht große Mühe haben, dieses mitten in dem Fortissimo von Gold und Rot, von Licht und Schatten zur Wirkung zu bringen? Auch die goldenen zierlichen Ornamente unter den ruhigen und feierlichen Fischerbildern Grethes sprechen für meinen Geschmack zu stark. Und selbst der Kronleuchter der Diele, dessen Schönheiten ich nicht verkenne, ist mir zu unübersichtlich komponiert.

Aber das mag subjektiv sein, und die Stärke einer künstlerischen Persönlichkeit spricht sich ja zum Teil wenigstens darin aus, daß sie keinen Allerweltsgeschmack hat. Auch muß man bei einem so originellen und starken Künstler wie Pankok seine Schwächen mit in Kauf nehmen. Sie sind die Kehrseite seiner Vorzüge, und diese sind groß genug, um jene vergessen zu lassen. Es wäre kleinlich, bei dieser Fülle der Phantasie nachzurechnen, was

BERNHARD PANKOK — TEIL DER TÄFELUNG
AUSF. D. INTARSIEN: GEORG WÖLFEL: DER FRÄSE-ARBEITEN: KGL. LEHR- U. VERSUCHS-WERKSTÄTTEN, STUTTGART



BERNHARD PANKOK — INTARSIEN IN DER DIELE

AUSFÜHRUNG: GEORG WÖLFEL, STUTTGART



BERNHARD PANKOK ▫ HAUS ROSENFELD — AUS DEM DURCHGANG ZUM FESTSAAL
AUSFÜHR. DER VERTÄFELUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, DER INTARSIEN: GEORG WÖLFEL, BEIDE IN STUTTGART

etwa als Entgleisung gebucht werden könnte. Jedenfalls hat Pankok mit dem Haus Rosenfeld bewiesen, daß er sich seit seiner Jugend ganz wesentlich abgeklärt hat. Die symptomatische Bedeutung dieses, seines letzten Werkes besteht aber darin, daß es nach mehreren Jahren primitivistischer Reaktion wieder den herzhaften Versuch macht, der Phantasiekunst zu ihrem Recht zu verhelfen. Möchte dieser Wink von der jüngeren Generation verstanden werden! Manches, was von der herrschenden Clique als altmodisch verschrieen wird, ist in Wirklichkeit noch zu neu, um jedermann einzuleuchten.

PROF. K. LANGE



BERNHARD PANKOK ▫ HAUS ROSENFELD — DURCHGANG ZUM FESTSAAL (VGL. S. 87)
AUSFÜHRUNG DER VERTÄFELUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART



BERNHARD PANKOK — BLICK IN DEN FESTSAAL
AUSFÜHRUNG DER VERTÄFELUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART



BERNHARD PANKOK — AUS DEM FESTSAAL

AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART; DER MARMORARBEITEN: STEININDUSTRIE SCHACHENMÜHLE, STRASZBURG I. E.



BERNHARD PANKOK

HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG

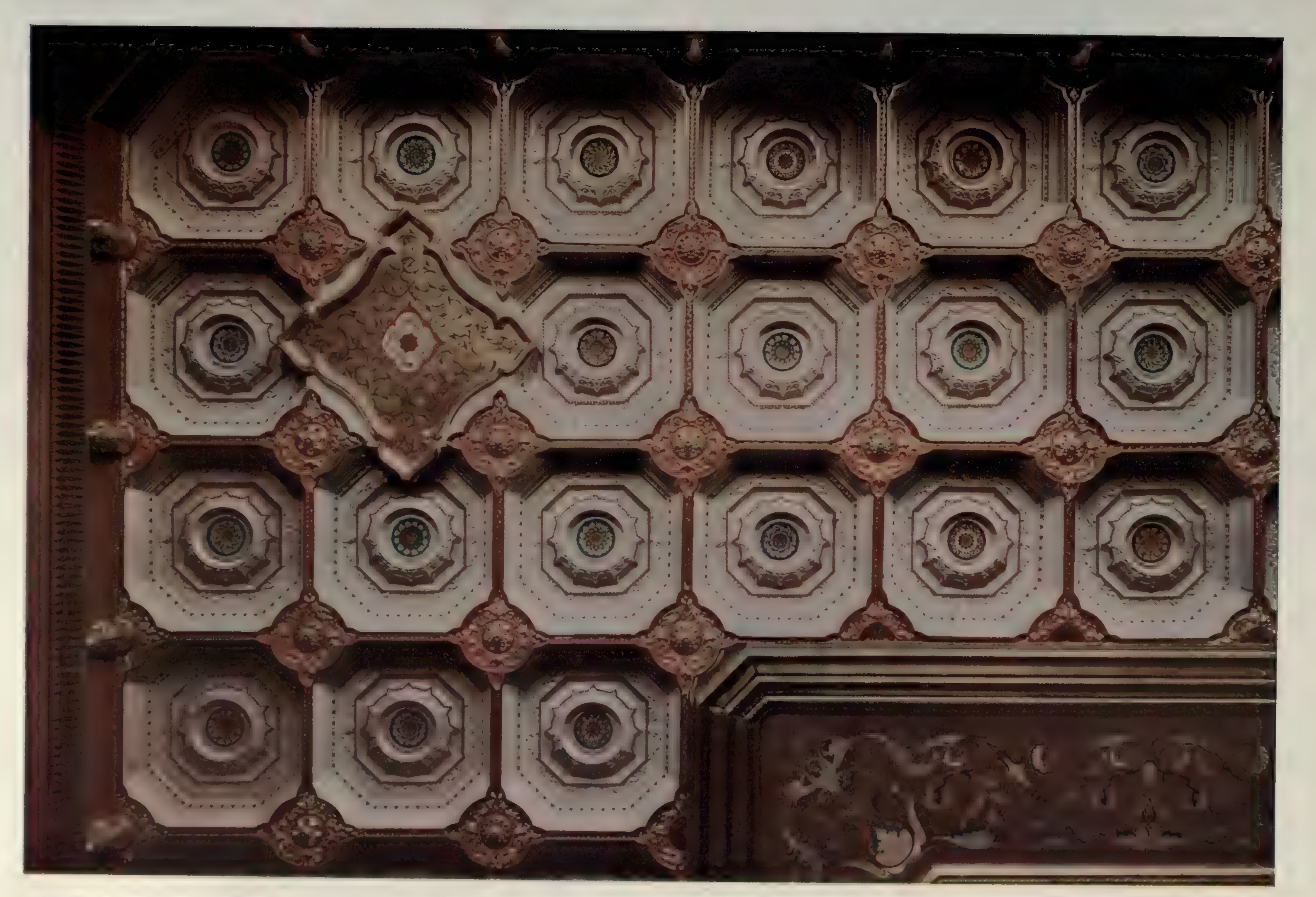
AUSFÜHRUNG IN BRONZEGUSZ: ROBERT DETZER, STUTTGART



BERNHARD PANKOK

AUSFÜHRUNG DER STUCKARBEITEN: F. ENZ, DER MALEREI: G. KAEMMER, STUTTGART

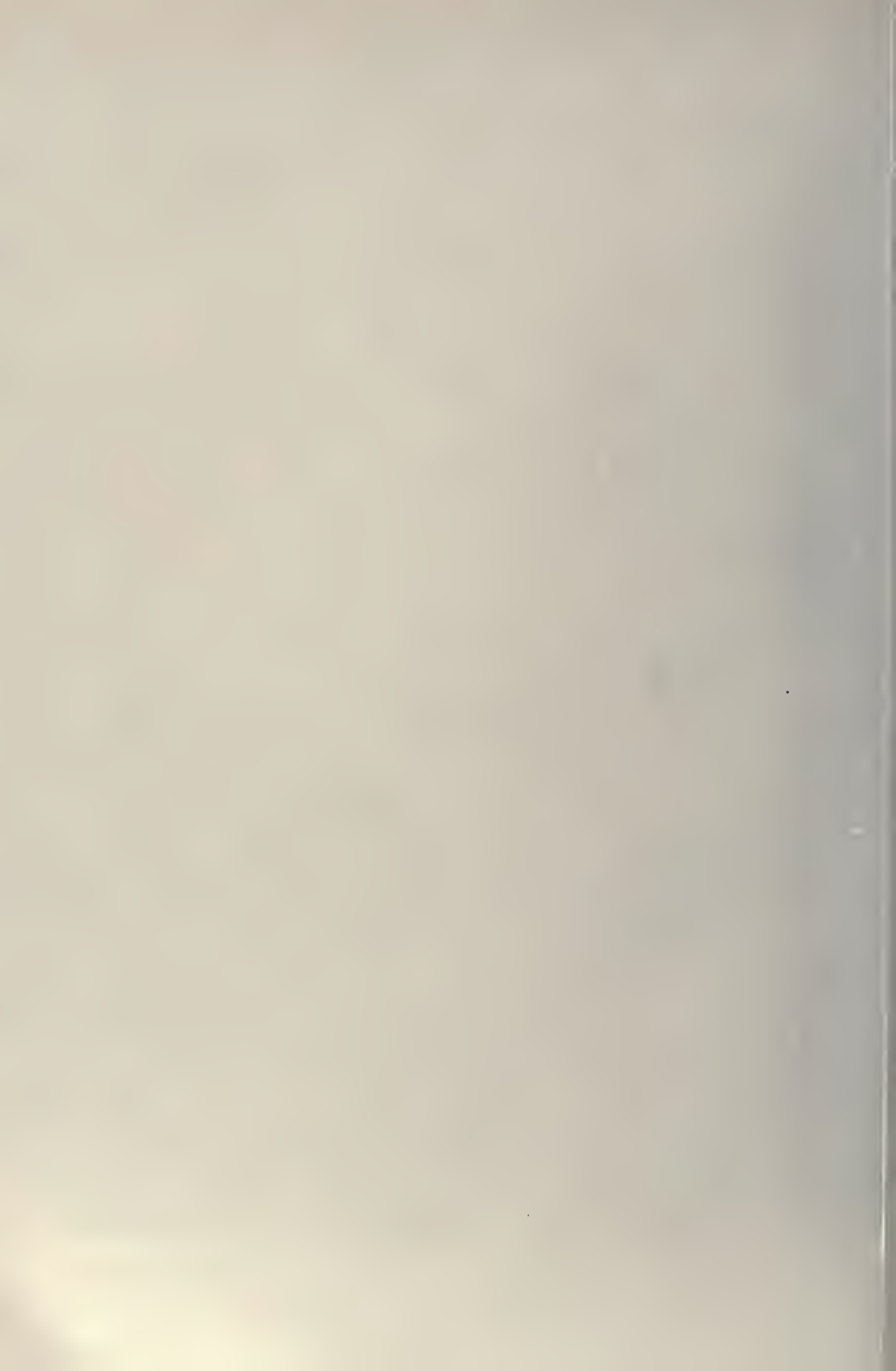
DECKE IM FESTSAAL

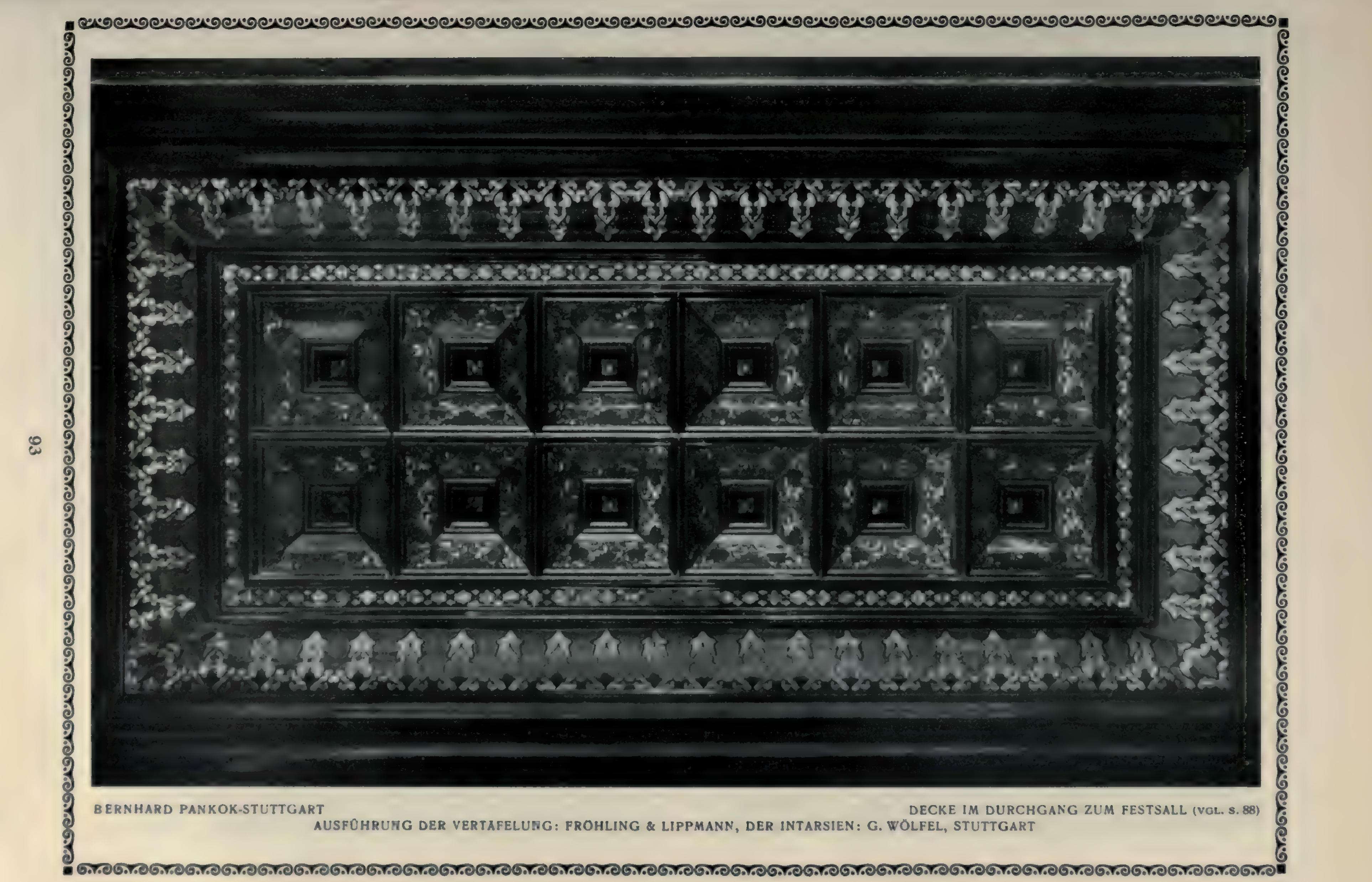


BERNHARD PANKOK-STUTTGART

TEILANSICHT DER DECKE IM FESTSAAL

AUSFÜHRUNG DER STUCKARBEITEN: F. ENZ; DER MALEREI: G. KAEMMER, STUTTGART





BERNHARD PANKOK-STUTTGART — DECKE IM DURCHGANG ZUM FESTSALL (VGL. S. 88)
AUSFÜHRUNG DER VERTÄFELUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, DER INTARSIEN: G. WÖLFEL, STUTTGART



BERNHARD PANKOK ■ SCHNITZEREIEN AUS DER VERTÄFELUNG IM FESTSAAL

BERNHARD PANKOK — WANDLEUCHTER IM FESTSAAL
AUSFÜHRUNG IN VERGOLDETER BRONZE: VINCENZ HÖRNER, SCHW. GMÜND



BERNHARD PANKOK — KRONLEUCHTER IM SCHLAFZIMMER
AUSFÜHRUNG: ROBERT DETZER, STUTTGART



BERNHARD PANKOK

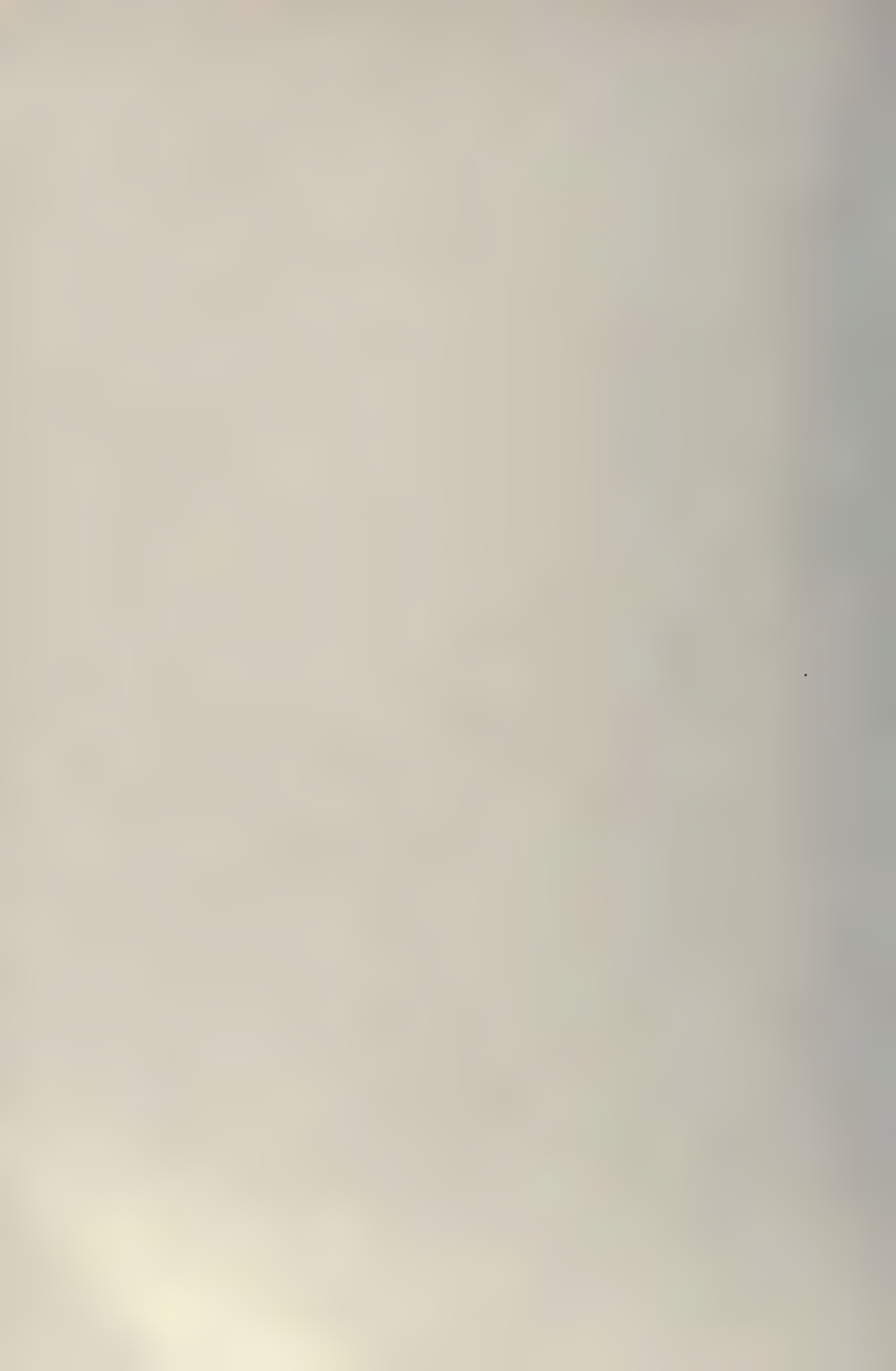
AUSFÜHRUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART

SCHLAFZIMMER



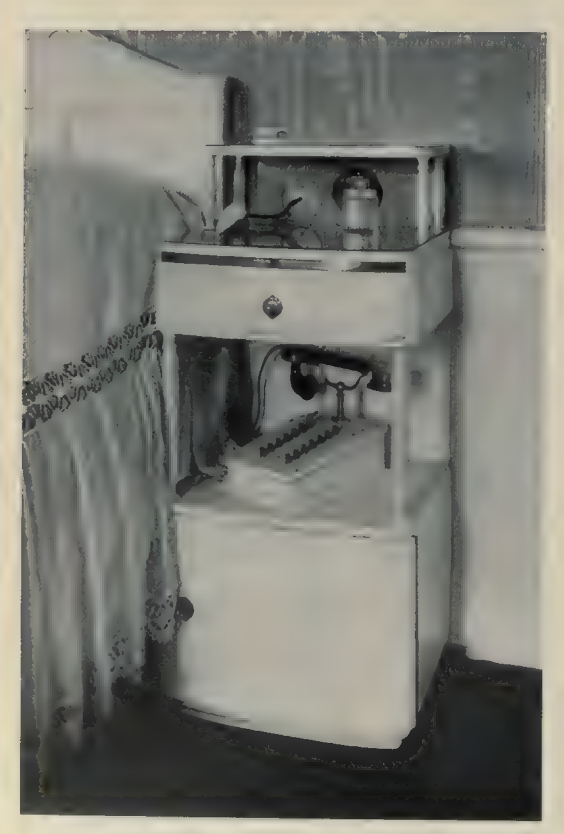
BERNHARD PANKOK — SCHLAFZIMMER-MÖBEL

AUSFÜHRUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART



BERNHARD PANKOK AUSFÜHRUNG: F. ENZ, STUTTGART DECKE IM SCHLAFZIMMER (VGL. S. 95)

BERNHARD PANKOK — SCHNITZEREI AN DEN BETTSTELLEN



NACHTSCHRÄNKCHEN

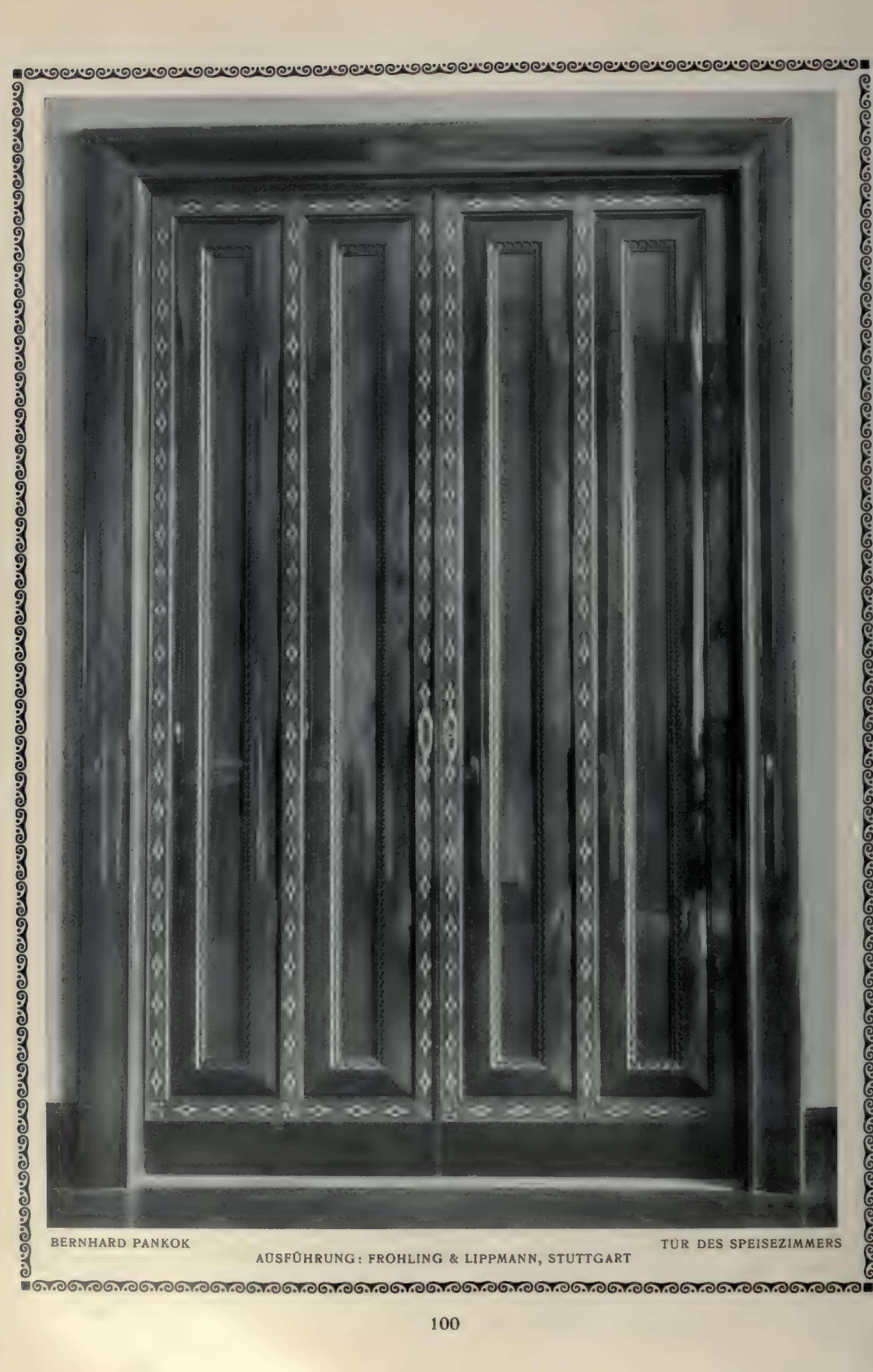


SESSEL AUS DEM FESTSAAL

AUSFÜHRUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART



BERNHARD PANKOK-STUTTGART HEIZKÖRPERMANTEL IM SCHLAFZIMMER
AUSFÜHRUNG: PAUL STOTZ & OTTO SCHLEE, G. M. B. H., STUTTGART



BERNHARD PANKOK — TÜR DES SPEISEZIMMERS

AUSFÜHRUNG: FRÖHLING & LIPPMANN, STUTTGART



BERNHARD PANKOK — DECKE IM DAMENZIMMER

AUSFÜHRUNG: F. ENZ, STUTTGART

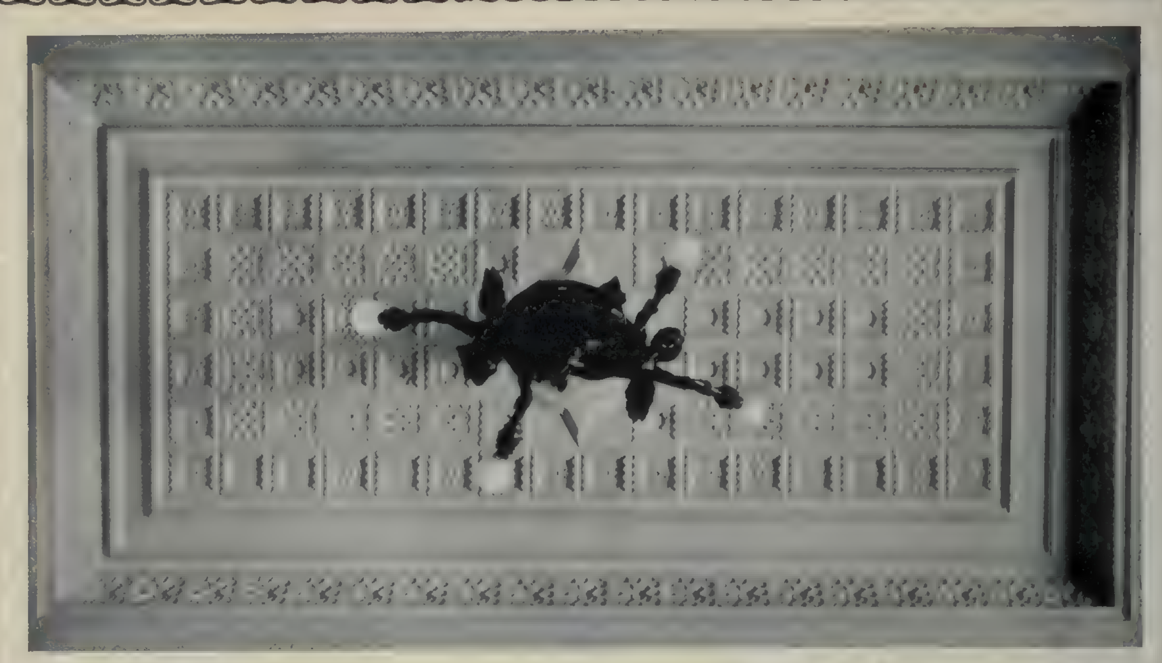


BERNHARD PANKOK — TOILETTEZIMMER

AUSFÜHRUNG DER MARMORARBEITEN: MARMORINDUSTRIE KIEFER IN KIEFERSFELDEN; DER STUCKARBEITEN: F. ENZ, STUTTGART



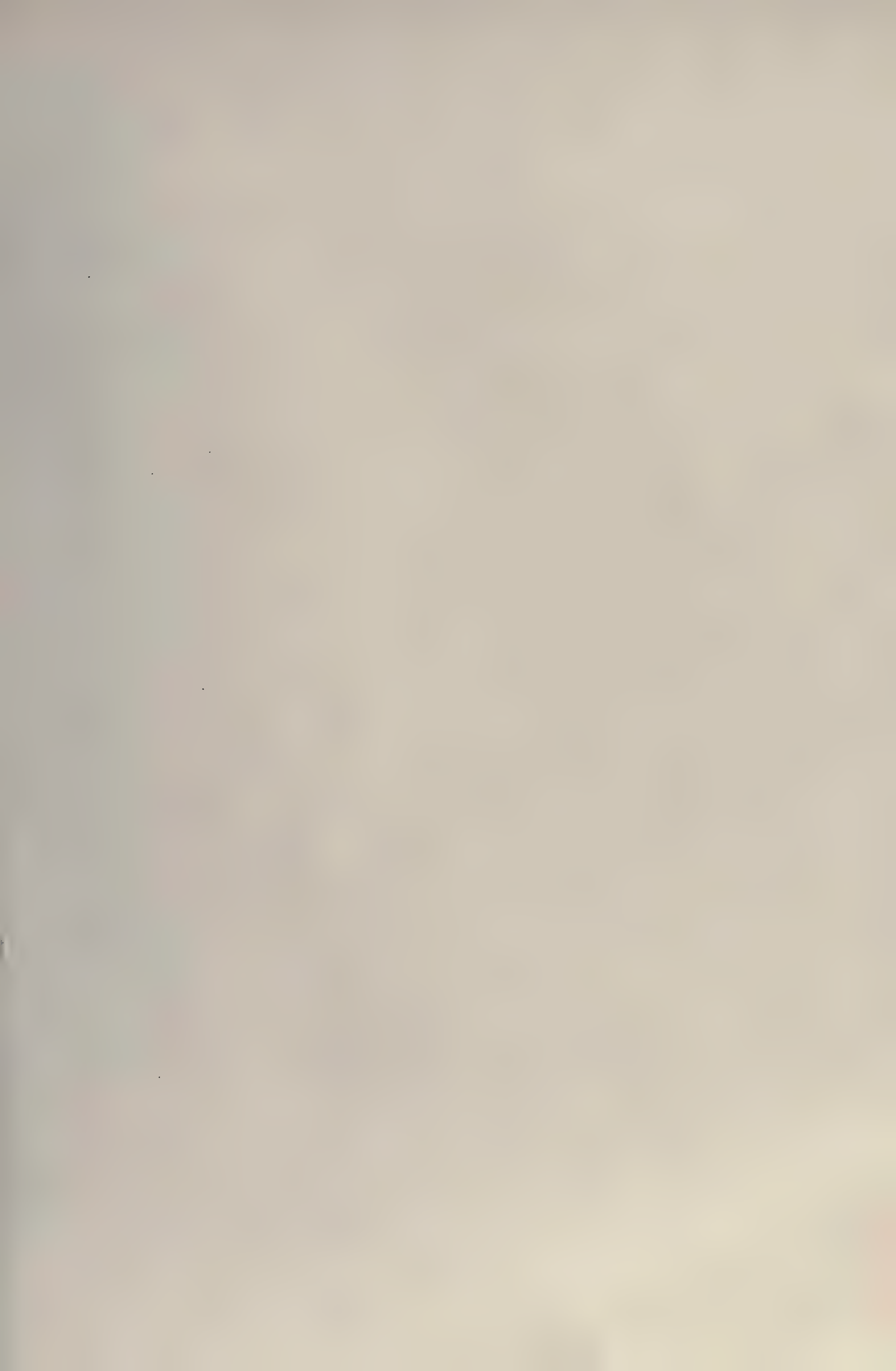
BERNHARD PANKOK ▫ WAND MIT TOILETTETISCHCHEN UND SPIEGELN IM ANKLEIDEZIMMER DER DAME
AUSFÜHRUNG IN DUNKLEM MAHAGONI: BRAUER & WIRTH, STUTTGART



BERNHARD PANKOK — DECKE IM ANKLEIDEZIMMER DER DAME

BERNHARD PANKOK — KÜCHE MIT LEUTESTUBE

AUSFÜHRUNG DER SCHREINERARBEITEN: F. JAUMANN, STUTTGART





ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH A. M.

LANDHAUS HAHN IN KONIGSTEIN (TAUNUS)





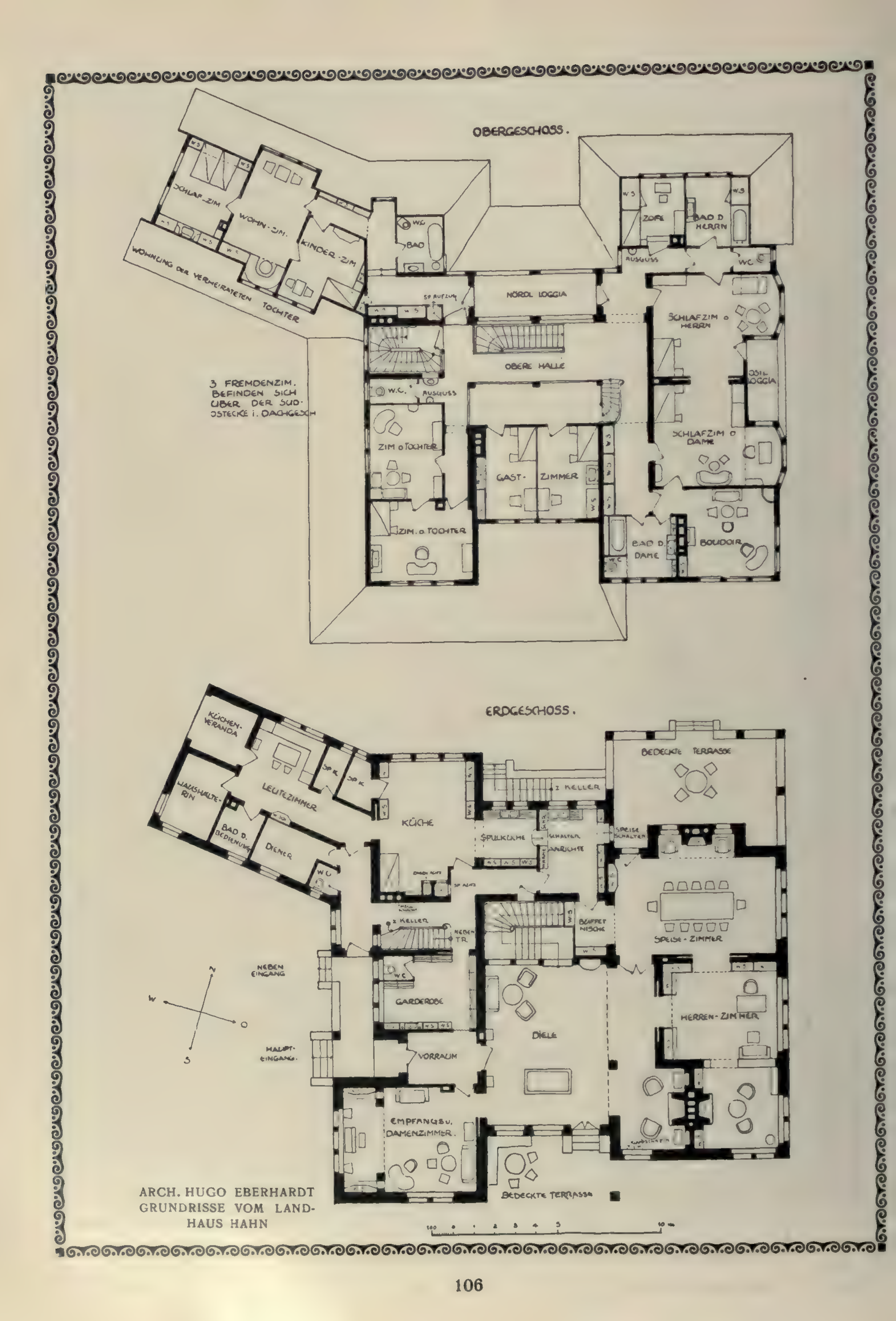
EIN TAUNUSLANDHAUS VON HUGO EBERHARDT

Verschiedene Wege führen zum kritischen Urteil über eine baukünstlerische Leistung: der Romantiker sieht auf die landschaftliche, die „malerische“ Wirkung, der geschichtlich denkende und theoretisierende Aesthetiker sucht persönliche, zeitliche Bekundungen eines Stils, einer künstlerischen Gesinnung, der Praktiker schreitet durch die halbgeöffneten Türen des Grundrisses und ermißt die Wohnlichkeit, Bequemlichkeit, den Raumcharakter der verschiedenen Zimmer und ihre Anordnung. Der Grundriß ist der indiskreteste Bestandteil eines Bauwerkes; er verrät einiges über die Gewohnheiten und Ansprüche, über die Lebensführung des Bauherrn; mehr noch: er verrät die Fähigkeit des Architekten, logisch oder unlogisch zu denken.

Der Grundriß des Landhauses, das Professor HUGO EBERHARDT in Offenbach für den Frankfurter Bankdirektor Ludwig Hahn im Taunus baute, hat eine zunächst überraschende, seltsame Ausweitung in der Nordwestecke; der stumpfe Abschnitt erweist seinen Torsocharakter (Abb. Seite 106). Ein Blick auf die farbige Skizze zeigt, daß dort mit Stall und Kegelbahn eine Hofbildung geplant war, in der das Gesindehaus eine wichtige Verbindung darstellte. Diese Absicht mußte während des Baues fallen gelassen werden; die Stallung wurde vom Hauskomplex getrennt und an die Einfahrt geschoben (Abb. Seite 113). Gewiß hätte die ursprüngliche Fassung ihren eigentümlichen Reiz gehabt; aber die Wirkung ist auch jetzt nicht gestört, weil die Hauptakzente der Außenschau auf dem mächtigen Giebel liegen. Die Orientierung im stumpfen Winkel ermöglicht eine bequeme Anfahrt; zugleich bleibt so die Hauspforte, durch einen Gang mit dem Dienerzimmer unmittelbar verbunden, unter ständiger Aufsicht.

Der Grundriß weist auf eine breite und kunstsinnige Opulenz, die den Baumeister, nachdem er einmal mit den Bedürfnissen vertraut ist, aus dem Vollen arbeiten läßt — eine nicht allzu häufige Eigenschaft der Bauherren. — Das Empfangszimmer, das dem Vorraum angegliedert ist, wurde mit Bedacht von den eigentlichen Wohnräumen getrennt, um dort eine ungestörte Behaglichkeit zu schaffen. Ausgezeichnet ist, im Sinne der praktischen Logik, die Verbindung der Wirtschaftsräume, die zwischen den Wohn- und Aufenthaltszimmern der Bedienung und dem Speisezimmer liegen: Küche, Spülküche, Schalteranrichte, Büfettnische. Keine großen Entfernungen und doch eine völlige Trennung der Teile bei einem klugen System von Verbindungstüren und -Gängen.

Die glückliche Lösung der inneren Treppe zeigt das Dielenbild deutlicher noch als der Grundriß. Der Aufgang zerspaltet nicht, wie das häufig genug der Fall ist, durch allzukräftige Bildung und zerstreute Lichtzufuhr den kubischen Raumcharakter: die Treppe wirkt, mit ihren parallelen Flächen, wie in die Wand eingelassen (Abb. S. 117). Zu der Ordnung der



ARCH. HUGO EBERHARDT
GRUNDRISSE VOM LAND-
HAUS HAHN



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

LANDHAUS HAHN: BLICK ÜBER DEN GROSZEN WIESENHANG



ARCH. HUGO EBERHARDT LANDHAUS HAHN

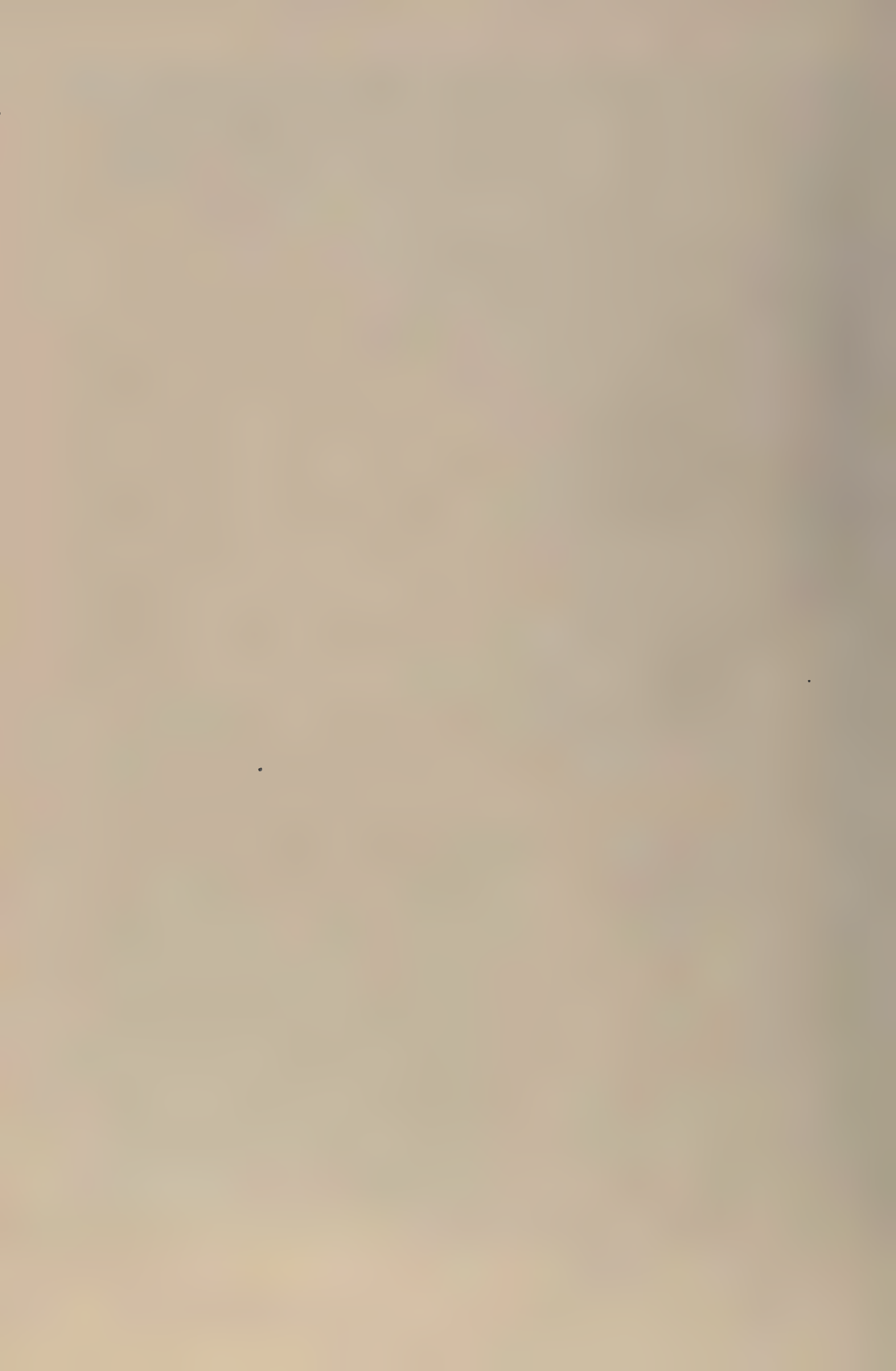
übrigen Zimmer ist wenig zu bemerken: sie haben die für einen überlegenden Architekten natürliche Lage. Zwei große gedeckte Terrassen, nach Süd und Nord, weiten die Wohnlichkeit des Erdgeschosses; die Schlafzimmer empfangen östliche und südliche Sonne, und in dem Dachstock sind geschickt zahlreiche Gelasse untergebracht, die sich der schönen Tugend einer großzügigen Gastlichkeit bereit halten.

Der genießende Wanderer, dessen Weg ein solches Bauwerk streift, überlegt sich, wie die Massen, Linien, Farbe und Material zur Landschaft und ihrer Eigentümlichkeit stimmen; er sieht das Haus im Landschaftsbild, und der Ehrgeiz jedes tüchtigen Architekten wird es sein, hier ein inneres Gleichgewicht zu erreichen. Aber es gibt noch eine intimere Frage: welches Landschaftsbild dem Bewohner sich auftut, und diese Frage wird hier bewußt gestellt und geschickt beantwortet. Man kann fast sagen, eines der wesentlichen Bauelemente dieses Landhauses Hahn sei die prachtvolle Silhouette des Schlosses Königstein, das auf einem benachbarten Hügel liegt, denn auf diesen Zielpunkt strebt die Orientierung, wenn sie von der gegebenen Möglichkeit der Nordsüd-Richtung ein wenig abbiegt. Wer aus dem Speisezimmer zur Diele heraustritt, dessen Blick wird von einer Nische empfangen, deren Fenster gerade auf das Schloß hinausschaut (Abb. S. 118). Von der Südterrasse, von der vorgeschobenen Pergola, immer wieder bietet sich dieser unvergleichliche Anblick. Jener Winkel der Diele mit seinem großen Kamin, mit den behaglichen Sesseln, mit dem Klappschreibtisch, der unter dem breiten Fenster angebracht wurde, ist ein ungemein geglücktes Stück für ausruhsames Genießertum.

Die Inneneinrichtung des Hauses trägt, wie bei allen Arbeiten dieses Mannes, das Gepräge einer festen soliden Kraft und Bürgerlichkeit. Nirgends ein Spiel mit Einfällen, mit kapriziösen Anmerkungen, mit Materialwitzen, zu denen die völlige Freiheit den erfinderischen Architekten leicht verführt; in dieser Erfindung ist Zucht und Zweck. Man sieht es schon an den Bildern, daß die Räume durchgedacht sind, daß der Stolz des Baumeisters im guten Ausmaß der Verhältnisse steckt und in der guten gebundenen Form der Einzeldinge. Daraufhin betrachte man sich vor allem die Kleinmetallarbeiten, Gitter, Beleuchtungskörper usw.; es kommt Eberhardt zustatten, daß er der Vorstand einer (sehr auf-



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH — LANDHAUS HAHN IN KÖNIGSTEIN: SÜDOSTECKE





ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH — LANDHAUS HAHN: EINGANGSSEITE

strebenden) Kunstgewerbeschule ist, wo ihn das Amt schon zur Beschäftigung mit dem verschiedensten Material bringt. Was er dort mit seinen jungen Leuten ausführt, ist handwerklich gediegen im besten Sinne des Wortes. So konnte, weil es sich um tüchtige Arbeitsleistung handelt, der Versuch der verschiedenen Kamine glücken, große geformte Bleche, die wie Mützen über der Glut hängen, zu Hitzespeichern und in der hinstreichenden Luftbewegung zu gleichmäßigen Wärmespendern zu machen. (Abb. Seite 116).

Als die Umwälzung in der Baugesinnung eintrat, und jene zahllosen, raschfüßigen Parolen ausgegeben waren, die dann das Feldgeschrei der Vorpostengefechte wurden, lief die Formel um: die Architektur müsse, um zu gesunden, wieder lernen, von innen nach außen zu bauen. Gibt es ein einleuchtenderes, sieghafteres, glatteres Programm? Wir wollen keinen Augenblick verkennen, welche höchst lebendige Kraft aus dem trivial gewordenen Schlager wirkt, der Protest gegen die Fassadenprotzerei und den unorganischen Unfug historischer Stilkulissen. Aber der aus den Bedürfnissen und Verhältnissen entwickelte Grundriß, das „Innen“, garantiert, so gut er gelungen sein mag, denn doch nicht, daß schließlich ein künstlerisches Bauwerk entsteht. Da muß sonst noch einiges hinzukommen, vor allem die gestaltende Phantasie, die über das Linienwerk der Grundflächenverteilung eine Hülle von besonderen, eben künstlerischen Elementen legt. Wo nicht schon im Kopf des Künstlers, während er die Logik des „Innen“ erwog, eine lockende Anschauung des „Außen“ sich bildete und fertig wurde, da kommt nicht viel Gescheites heraus.

Wir bieten hier eine sehr große Anzahl von Abbildungen, die, mit wechselndem Standpunkt, das Aeußere des Hahnschen Landhauses geben. Man soll sie der Reihe nach betrachten, von der Farbenskizze des Entwurfes an bis zu den Stücken, die nicht nur die Gesamtschau, sondern Einzelpartien, den Aufgang, die gedeckte Terrasse usw. zeigen, dann wird man die Einheitlichkeit des Baues spüren. Es ist der Typ eines guten Landhauses im waldigen Mittelgebirge von der Art des Taunus: Das große Dach, mit roten Biberschwänzen gedeckt, ist schützend tief herabgezogen, die verschiedene Höhe der beiden Dächer ist für

LANDHAUS HAHN IN KÖNIGSTEIN

HAUPTEINGANG UND TERRASSE VOR DEM SPEISEZIMMER



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH LANDHAUS HAHN: OSTSEITE MIT ROSENGARTEN



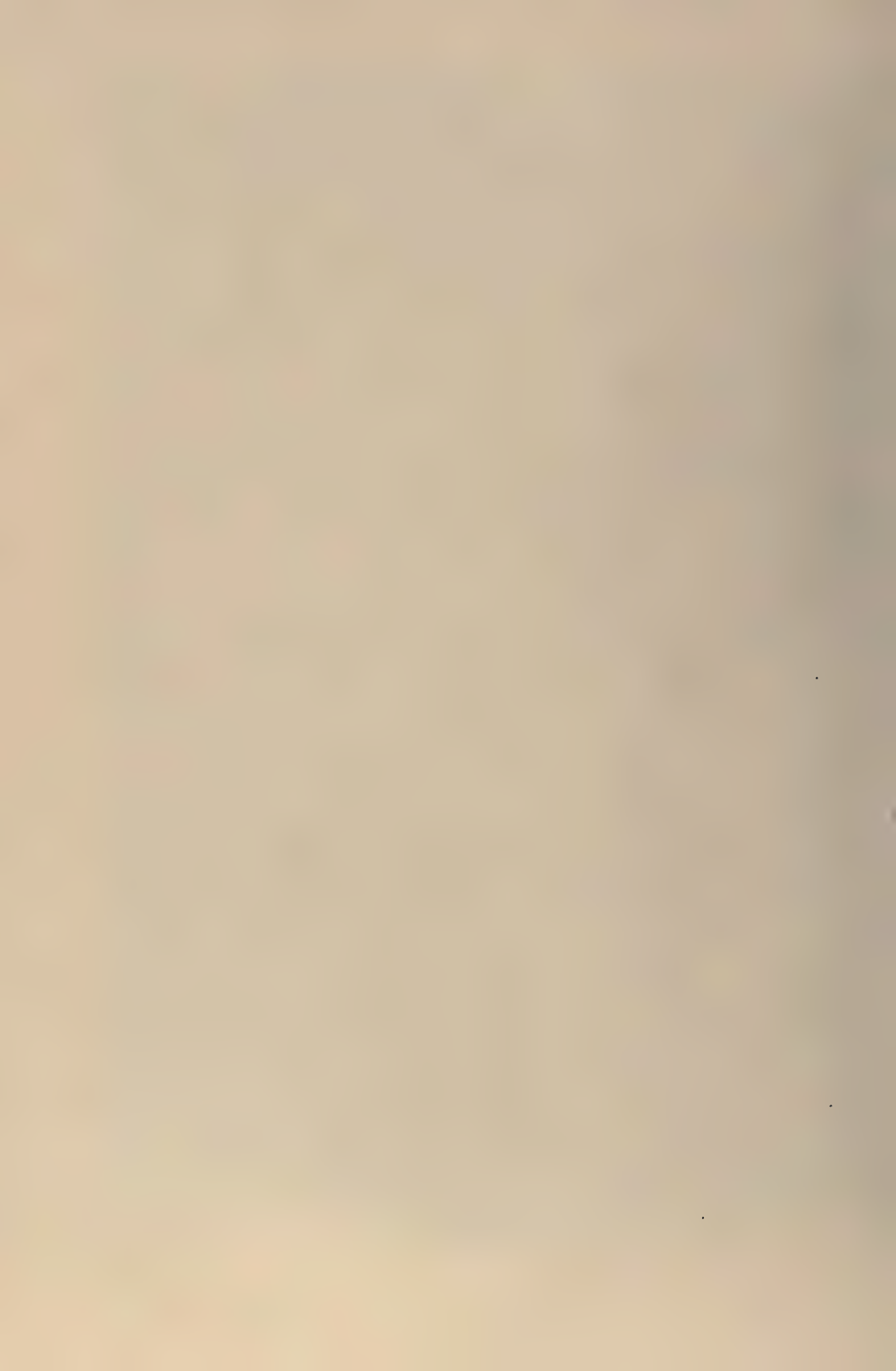
ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

LANDHAUS HAHN: OSTSEITE MIT BLICK AUF HOHKÖNIGSTEIN



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

LANDHAUS HAHN: SÜDOSTPERGOLA MIT BLICK AUF HOHKÖNIGSTEIN





ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH LANDHAUS HAHN: STALL UND GARAGE MIT GÄRTNERWOHNUNG

eine Belebung der perspektivischen Reize besorgt. Kräftige Eichenschindeln, das der waldreichen Gegend gemäße Material, mit Karbolineum gestrichen, überziehen die Wände und geben der Anlage den bei aller Größe „heimeligen“ Charakter. Die Putzflächen sind grau gehalten. Für das Mauerwerk wurde der in der Nähe gebrochene Taunusschiefer verwendet.

Der Bauplatz ist aufs beste gewählt; die Nordseite lehnt sich an einen kleinen Wald, das Südgelände fällt leicht ab in leiser Bewegung und ist vom Architekten als frische Wiesenfläche erhalten worden, in der nicht zu viele Bäume stehen. Architektonisch gestaltet aber ist der Uebergang vom Haus zum Garten durch zwei vorgeschobene, derbe Pergolen, die eine Ausweitung der bedeckten Terrasse bilden, durch kräftige Treppen, die an der Ostseite zu dem geebneten, in einfacher Grundzeichnung gehaltenen Blumengarten herabführen. Diese Pergolen haben eine prachtvolle Silhouette; sie geben wieder den Blick auf Schloß Königstein. Wie schön, wenn erst das Blattwerk vollends um die harten Mauern wuchern wird.

In die große Anlage mit ihren wuchtenden Verhältnissen kommt ein Zug von einladender Liebenswürdigkeit durch die Fülle der Blumen, die aus den Loggien, von den Fensterbänken sich herabneigen, in üppiger Fülle die Eingänge flankieren. Das wird besonders deutlich, wo die Fensterbank an der Südostecke am Zimmer der Dame sich um den Winkel herumlegt. Das ist ein Motiv, das von Eberhardt schon öfters gebraucht wurde; immer erfreut es.

Wir besitzen jetzt von Eberhardt eine Reihe von Landhäusern; mehrere sind hier veröffentlicht worden. Es ist ihnen gemeinsam der starke landschaftliche Charakter, die von keinem papiernen Doktrinarismus beengte, aus dem Grundgefühl der Massen und Maße aufsteigende architektonische Empfindung und Gesinnung. Der Künstler hat das Glück gehabt, einige Bauherren zu finden, die dieser seiner Begabung keinerlei Hemmung entgegensetzten. Nun wird man neugierig sein dürfen, welchen Charakter das städtische Wohnhaus erhalten wird, das er kürzlich in Angriff genommen hat.

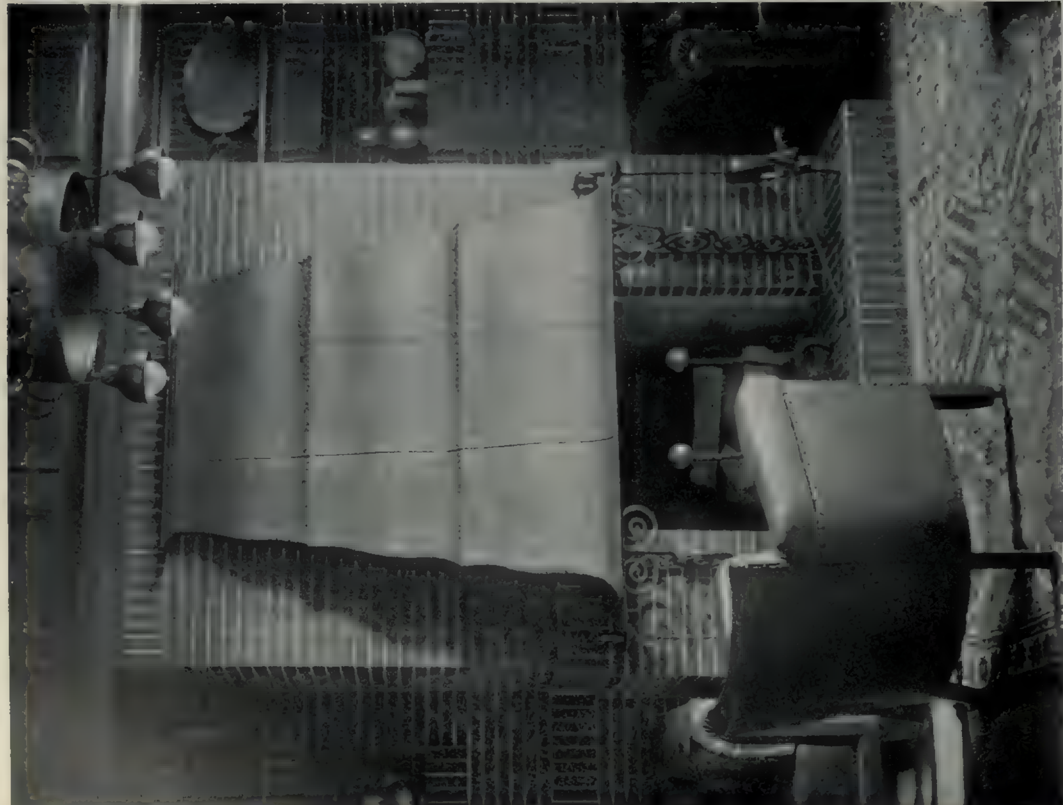
THEODOR HEUSS

LANDHAUS HAHN IN KÖNIGSTEIN SÜDWESTPERGOLA UND TREPPE IM GARTEN



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

LANDHAUS HAHN: SPEISEZIMMER



KAMIN IM SPEISEZIMMER

ARCH. HUGO EBERHARDT ▪ LANDHAUS HAHN IN KONIGSTEIN

KAMIN IN DER DIELE



ARCH. HUGO EBERHARDT — LANDHAUS HAHN: DIELE



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH LANDHAUS HAHN: KAMINECKE DER DIELE



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH LANDHAUS HAHN: ZIMMER DER DAME

LANDHAUS HAHN GANG IM DACHGESCHOSZ



LANDHAUS HAHN OBERE HALLE







ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

BELEUCHTUNGSKÖRPER IM LANDHAUS HAHN



RICHARD LANGER „MADONNA“ (BIRNBAUMHOLZ)

DER BILDHAUER RICHARD LANGER

Die Loslösung von der Architektur ist unserer Bildnerei schlecht bekommen. Es gibt Leute, die darin eine Notwendigkeit zu erblicken glaubten. Dem ist doch nicht ganz so, wenn man bedenkt, daß eine Annäherung an die Natur eigentlich zu einer Auffrischung führen müßte. Diese Auffrischung konnte allerdings nicht eintreten, weil unseren barocken Naturalisten von gestern und ehegestern ein innerer Instinkt für die Form, für das, was das Beobachtete und Nachgebildete erst zum Kunstwerk zu machen vermag, völlig mangelte. Sie waren — und wie viele sind es noch! — Nachahmer und Nachäffer der Natur, peinlich kleinliche Kopisten ihrer Erscheinungsfülle, die aus dem, was ihnen vor den Augen stand, nichts zu machen wußten, was ein- oder wenn man will: ausdrucksvoll zu den Sinnen zu sprechen vermöchte. Noch immer ist die Natur der stärkste und größte Halt, allerdings nur für den, der die Form aus ihr herauszureißen vermag. Rodin wäre in diesem Sinne Naturalist, und Begas, der Sklave des Modells, der Reproduzent, wäre das Gegenbeispiel. Der Widerwille gegen diese Art äußerlichen Naturalismus ist nicht neu. Hildebrand, der Freund und Gefährte Marées, hat vor Jahren schon mit klugen Sätzen das Problem der Form dargelegt und begründet. Womit er allerdings auch nicht verhüten konnte, daß viele, die seinen Thesen folgten, statt neuer Formsucher Formalisten wurden, die an die Stelle jener Hohlheit eine gewiß gefälligere, aber akademisch leere Konvention setzten. Mag sein, daß sie etwas zu früh kamen, daß sie einem synthetischen Wollen nachzugeben versuchten, während die Zeit noch zur Analyse trieb. Unser Wirklichkeitserleben war noch lange nicht wieder so instinktiv sicher, so elementar stark, daß daraus eine Bildnerei größeren Stiles sich hätte entwickeln können.

Es ist der alte, ewig gleiche Prozeß, der sich in diesen Dingen vor unseren Augen wieder einmal abzuspielen scheint. Eine Epoche saugt sich voll von neuen Natureindrücken, schärft sich die Sinne, um das Spiel der Farben, das Aufklingen der Formen, das räumliche In- und Nebeneinander auf eigene Weise zu erleben; auf die kleinsten Dinge erstreckt sie ihre Beobachtungen, macht überraschende Entdeckungen, um ein scheinbar ganz neuartiges Beobachtungsmaterial der folgenden Generation zur Verarbeitung darzureichen. Was ein Minne und Maillol und Gaul vorgearbeitet haben, fällt unseren Jüngsten in den Schoß.

Die Barlach, Lehmbruck, Haller, Albicker, die wir diese Erbschaft antreten sehen, wissen,



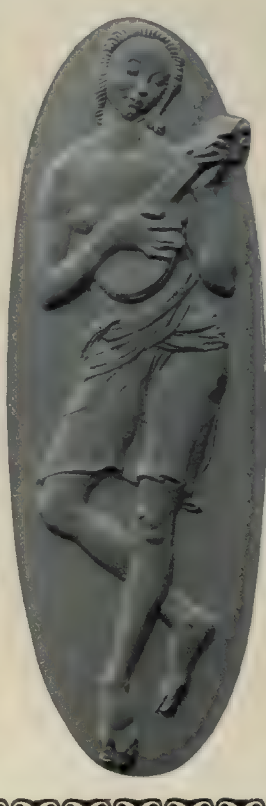
RICHARD LANGER-BERLIN

RELIEF „BADENDE“ (MODELL FÜR STEIN 2,50×4,80 m)

R. LANGER-BERLIN ◘ HOLZGESCHNITZTE FÜLLUNGEN FÜR TÜR UND HEIZKORPERMANTEL IM HAUS KUNHEIM

daß sie außerhalb des Architektonischen nicht mehr zu bestehen vermögen. Ihre Bildnerei will über den einzelnen Körper hinaus, will empfunden werden als eine Widerspiegelung des Gesamtgeistes, will absolut werden, wie es allein der Raum ist, und wie sie es nur als ein lebendiges Stück des Raumes zu werden vermag. Daher lebt in den vielen jungen Bildhauern, die wir auf gleicher Bahn mit ihnen vorschreiten sehen, der Trieb, zum kongenialen Architekten zu gelangen, mit ihm in großer Synthese über den Raum zu triumphieren.

Richard Langer ist einer von dieser jungen Garde, die noch der Ausmusterung harrt, einer, der sehen gelernt hat und nun bilden will. Persönlich bilden, nicht in einer neuen Art und zu neuen Zwecken Veraltetes umklischieren. Alles Körperliche erlebt er mit der geduldigen und treuen Hingabe eines Menschen, der sich als Lehrling fühlt, um einmal Meister werden zu können. Er hat nicht die flinke Keckheit der Genossen seiner Jahre, sticht mit dem, was er formt, was er sich geduldig erobert, nicht jäh in die Augen. Wenn er in einer Ausstellung auftaucht, dann gibt es nicht Lärm um seine Figuren, weil er mehr ist als Lärmmacher. Sie machen wirklich nicht viel aus sich, denn, wenn etwas an ihnen ist, so ist es innerlicher Gehalt. Es gibt unter den jungen Plastikern, die auftauchen, die bemerkt werden wollen, viele, die Blendenderes und Dröhnenderes vorzuweisen haben, aber wo wäre bei diesen vielen die Empfindung, die einen solchen Körper beseelt, wo eine gleich ehrliche Hingabe, die es so ernst mit dem Gebild der eigenen Hand meint?



Nun ja, mit dieser getreuen Hingabe und diesem reinlichen Wollen allein entsteht noch kein Kunstwerk, es entsteht aber gewiß noch weniger ohne sie. Und es wäre von diesem Langer kaum zu reden, wenn er nur diese Schülertugenden besäße. Langer steht vor dem Ton nicht als einer, der seinem Willen nicht Ausdruck zu geben vermöchte. Seine Figuren leben ein inneres Leben, ruhen in sich als ausgeglichene Dokumente einer gesteigerten Wirklichkeit. Er spricht wie bei der stehenden Mädchenfigur oder dem Relief mit der Lautenspielerin gern im Mollton, um an der Madonnenbüste das Herbe und Abweisende doch nicht weniger wahr zu machen. Das überlebensgroße Relief der fünf badenden Figuren scheint eine andere, eine so viel lautere und erregtere Sprache zu sprechen; man findet im ersten Augenblick nicht den Faden, der von den früheren, gemessenen Gestaltungen zu dieser letzten Komposition führt. In der Haltung der einzelnen Figuren, in dem Fluß der Linien, in der Durch-

dringung und Ueberschneidung der Körper, in dem Kampf der Lichter mit den Schatten scheint Langer zu einem ganz neuen Ton gekommen. Die Befangenheit, die so voller Qualitäten war, und die ihm eine schöne Sicherheit verlieh, glaubt er auf einmal abschütteln zu müssen. Größere Absichten und größere Dimensionen befeuern ihn, alles, was an Kräften in ihm ruht, scheint er aufzubieten, um nicht hängen zu bleiben an einer Geste, die, immer weiter nuanciert und weiter verfeinert, Akademie — vielleicht Akademie im besten Sinne — werden müßte. Es ist klar, daß er in den kleinen Holzreliefs, die in die Vertäfelung eines vielversprechenden Hauses von Baumgarten gehören, oder in einer auf der Berliner Secession gezeigten Bronzegruppe eines spielenden Paares reifer, zwingender erscheint; es käme aber bei der Betrachtung jenes großen Reliefs darauf an, zu erkennen, daß seine Vorzüge in der Jugendlichkeit stecken, in dem Willen eines Strebenden, aus sich heraus zu gehen, über sich hinaus zu langen, zu versuchen, zu tasten und zu wagen — selbst auf die Gefahr hin, sich durch vielerlei Anfechtungen durchbeißen zu müssen.

In diesem Stadium, das Selbstkritik und Klärung fordert, ist Langer, wie einst sein Lehrmeister Tuaillon, nach Rom gegangen. Wird er angesichts der römischen Bildnerei, die eigentlich das Gestrenge und Geruhige seiner Art befestigen müßte, auch eine Amazone mit heimbringen? Und wird es vielleicht auch wieder bei dieser einen Amazone bleiben?

PAUL WESTHEIM

■

Der Form wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, muß die fundamentale Aufgabe unserer Zeit, muß der Inhalt namentlich jeder künstlerischen Reformarbeit sein, um die es sich heute handeln kann. HERMANN MUTHESIUS





RICHARD LANGER-BERLIN — BRONZEFIGUR IN LEBENSGRÖSZE



GEORG MENDELSSOHN-HELLERAU JARDINIERE, IN MESSING GETRIEBEN

GEORG MENDELSSOHN UND SEINE TREIBARBEITEN

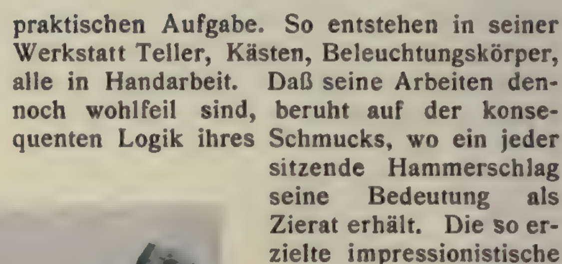
Nicht nur bei den primitiven Urahnen unseres Menschengeschlechts war der Vater von Schmuck und Ornament der Spieltrieb, noch heute wird in müßiger Stunde von spielerisch tätiger Hand manch wertvolles Zierstück erzeugt.

Georg Mendelssohn, 1886 in Dorpat als Sohn eines Universitätsprofessors geboren, war wie selbstverständlich zum Studium bestimmt worden. In Kiel und Jena ließ er sich als Historiker inskribieren, trieb aber allerlei Allotria und verfertigte in seinen Mußestunden ohne jede Anleitung aus verschiedenen Metallen Ketten und Schmuckstücke. Einige Künstler und der Jenenser Kunstgelehrte, Botho Graef, rieten ihm, das Handwerkliche bei einem Goldschmied zu lernen. Aber es ging nicht. Mendelssohn wollte immer gleich erfinden und nicht die schlimmen Muster ausarbeiten, die sein Lehrmeister ihm aufgab. Auch in den von Wilhelm von Debschitz geleiteten Lehr- und Versuch-Ateliers in München profitierte er nicht viel für seine Zwecke. Er zog es vielmehr bald vor, als Autodidakt, wie er begonnen hatte, weiter zu probieren, um Herr des Metalls zu werden, und seine Lehrmeister in Vorbildern der Vergangenheit zu suchen. Die tiefste Anregung fand er dabei in der vorderasiatischen Kunst, die ihn bei seiner Abneigung gegen jede ornamentale Verwendung von Naturformen, von vornherein durch die absolute Logik und Klarheit ihrer geometrischen Ornamentik gefesselt hatte. Aus kleinen Formenstempeln setzt er seine großen Flächenmuster zusammen. Erst überzog Mendelssohn die ganze Fläche mit dem belebenden Dekor (vgl. Abb. S. 127). Allmählich wurde er dann aber einfacher und gliederte das zu schmückende Gerät, wieder ganz im Sinne vorderasiatischer Kunstübung, in Mittelfeld und in Bordüre, die durch ihr Größenverhältnis und die kleinen Elemente, aus denen sich das Muster zusammensetzte, zu einander in Rapport standen, wie dies die auf den Seiten 127 und 128 (rechts) abgebildeten Schalen veranschaulichen. Die Spannung und der Einfluß des Orients lassen nach, die Muster werden immer weiter vereinfacht. Kompliziertheit ist meist Schwäche. Die Wirkung ruft fortan je nach Form und Material des Metalls der treibende Hammer hervor, unterstützt durch die Unterlage und die Seite, auf der gehämmert wird. Die Fülle der so erzeugten Varianten vermehrt der Künstler durch kleine Punzen und Formstempel, die er wie auf Leder verwendet. Durch Handpolitur wird der Effekt des fertigen Stückes noch gehoben. — Eine besondere Eigenheit der Arbeiten Mendelssohns ist die Dicke des Metalls. Für Treibarbeiten sind zwei Elemente des Schmucks entscheidend: der treibende Schlag und der Widerstand des Metalls. Aus ihren Abstufungen





GEORG MENDELSSOHN ▫ TABLETT UND SCHALE, IN MESSING GETRIEBEN



GEORG MENDELSSOHN-HELLERAU — SCHALEN, IN MESSING GETRIEBEN

und Gegensätzen holt der Künstler seine feinsten Wirkungen, die, weil sie im Sinne des Materials liegen, wohl empfunden, aber in ihrer inneren Begründung schwer erkannt werden. Muster dieser Art sind die Jardinière, der Weinkühler und die Rauchservice. Bei dem Wandleuchter wird die zu schmückende Fläche durch das Mittelstück mehr zerteilt als gegliedert. Die Einheit ist hier aufgehoben und das Schmuckfeld zum selbständigen Gebilde geworden (Abb. S. 129).

Ich begann meine Zeilen mit dem Hinweis auf den Spieltrieb nicht ohne Absicht, denn die Art, wie Mendelssohn seine neuen Formen und Muster sucht und findet, sein heuristisches Prinzip, entsteht aus spielendem Sichbeschäftigen mit dem Material. Ein so gefundener Reiz irgend einer Behandlungsweise regt ihn an; an ihm arbeitet er bewußt weiter und gewinnt Ornament und Technik. Die Form selbst ruht meist in logischer Erkenntnis der praktischen Aufgabe. So entstehen in seiner Werkstatt Teller, Kästen, Beleuchtungskörper, alle in Handarbeit. Daß seine Arbeiten dennoch wohlfeil sind, beruht auf der konsequenten Logik ihres Schmucks, wo ein jeder sitzende Hammerschlag seine Bedeutung als Zierat erhält. Die so erzielte impressionistische Wirkung stellt also den Ausdruck handwerklicher Notwendigkeit dar. Und die Zeitersparnis bei der Herstellung bedeutet für den Käufer Ersparnis an Geld.

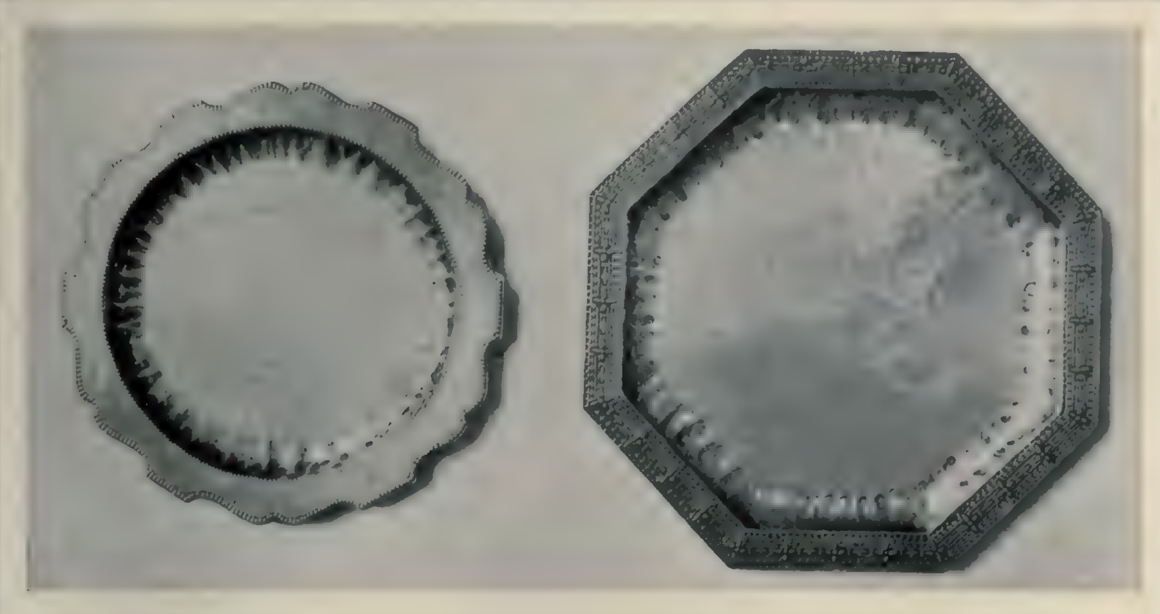


GEORG MENDELSSOHN — WEINKÜHLER

* * *

Nach dem Erfolg, den die Arbeiten Mendelssohns auf der Ausstellung „München 1908“ hatten, hat der Künstler in Hellerau eine größere Werkstätte gegründet, wo jetzt vier Angestellte unter seiner Leitung seine Entwürfe in mehreren Exemplaren ausführen. Noch steht er also am Anfang seiner Bahn, aber der Anfang ist vielversprechend.

ROBERT CORWEGH



G. MENDELSSOHN-HELLERAU ▪ SCHALEN U. WANDLEUCHTER IN MESSING





GEORG MENDELSSOHN-HELLERAU — SCHREIBZEUG UND RAUCHSERVICE IN MESSING ODER EISEN

MODERNES WESTERWÄLDER STEINZEUG

Diese interessante Stuttgarter Ausstellung (September 1912) war wieder einmal eine Bestätigung der längst allgemeinen, wenn auch noch nicht immer praktisch befolgten Ansicht, daß das neuzeitliche Kunstgewerbe die erstaunliche Höhe früherer Zeiten erst dann erreichen wird, wenn die allerinnigste Beziehung zwischen entwerfenden und ausführenden Künstlern wieder hergestellt sein wird.

Fast alle modernen Kunstgewerbler von Bedeutung haben sich an das Steinzeug herangewagt. Aber nicht alle mit gleichem Erfolg!

Manche Formen gab es in der Ausstellung, denen man von weitem ansah, daß ihr Entwurf von Künstlern stammte, die nicht persönlich an der Drehscheibe gestanden haben, um den Charakter, die Vorzüge und Schwächen, die Tücken und Launen dieser eigentümlichen Masse zu studieren. Trotzdem war die Formengebung im großen und ganzen noch besser gelungen als die neuen Verzierungsversuche. Es scheint ungeheuer schwierig zu sein, für Steinzeug das richtige Dekor zu finden, will man sich nicht einfach auf die Kopie der prachtvollen alten Ornamente beschränken.

Vasen mit Tapeten- und Zeugdruckmustern; Krüge mit Buchvignetten auf der Stirnseite, Kannen mit Verzierungen, die sich ebensogut für Sofakissen eigneten; Becher mit bunten Malereien im Plakatstil; Blumentöpfe mit für Lederpressung bestimmten Cissarz-Motiven brachte diese Stuttgarter Ausstellung lange nicht so vereinzelt, als man annehmen möchte, obwohl solche Verzierungsfehler vom modernen ästhetischen Standpunkt durchaus zu verwerfen sind.

Immerhin waren diese weniger geglückten Stücke in der Minderheit. Im allgemeinen bot die Ausstellung ein erquickliches Bild des künstlerischen Ernstes und des tatkräftigen Wollens, mit dem im Westerwald unter Führung der Kgl. Fachschule gearbeitet wird und das für die Zukunft das Beste hoffen läßt.

Ganz besonders ist zu schätzen, daß sich an der Ausstellung sämtliche Firmen — von Höhr und Grenzhausen — und zwar alle mit guten modernen Stücken beteiligt haben. Es seien zunächst genannt die Vereinigten Steinzeugwerke, denen sich Reinhold Hanke, Höhr, Reinhold Merkelbach, Grenzhausen, Simon Peter Gerz I, Höhr und Walther Müller, Grenzhausen, angeschlossen haben, ferner Alfons Lötschert, Höhr, Merkelbach & Wick, Grenzhausen, Dümler & Breiden, Höhr, Marzi & Remy, Höhr, Joh. Peter Thewalt, Höhr und Roßkopf & Gerz, Höhr.

Vom Allerbesten der Ausstellung und bis jetzt noch nicht zur Reproduktion Gelangten*), sei hier einiges im Bilde wiedergegeben. Das Huhn der Kgl. Fachschule mit der Signatur H. Berndt wurde als eines der erstklassigsten Erzeugnisse vom Kgl. Landesgewerbemuseum für die ständige Sammlung erworben. Recht gut, nicht nur in der Ausführung, sondern auch für das Material gedacht, sind die von Hans Wewerka entworfenen Figuren der Firma Reinhold Hanke, Höhr (Abb. S. 133 u. 134). Die Krüge, Kannen und Dosen der Firmen Alphons Lötschert, Höhr und S. P. Gerz I, Höhr, für die Paul Wynand, Trude Study und Wilhelm Batelbeck die Entwürfe lieferten, sind in Formengebung wie Verzierung ebenfalls tadellos.

Es bleibt nur zu wünschen, daß der eingeschlagene Weg unter der ausgezeichneten Führung der Kgl. Fachschule weiter verfolgt wird, deren Lehrern der bedeutende Aufschwung, den das Westerwälder-Steinzeug in den letzten Jahren genommen hat, vor allem zu danken ist.

Leo Balet



H. BERNDT (KGL. FACHSCHULE FÜR KERAMIK, HÖHR)

*) Vergleiche Dekorative Kunst XIII, Heft 10. Juli 1910; XIV, Heft 4. Januar 1911 und XV, Heft 11. August 1912.



WILH. BATELBECK UND TRUDE STUDY STEINZEUG-KANNEN UND DOSE
AUSFÜHRUNG: ALPHONS LÖTSCHERT, HÖHR

VOM KUNSTGEWERBE WEG?!

„Vom Sofakissen zum Städtebau" — so lautet die Formel, in die ziemlich zutreffend die Entwicklung des Kunstgewerbes zusammengefaßt worden ist. Es waren kleine, feine und erlesene Dinge, an denen junge Gewerbekünstler ihrer Sehnsucht und ihrem Tatendrang Form zu geben trachteten. Bijous und Bibelots und zwecklos schöne Kleinigkeiten wurden auf einmal hergestellt von Männern, die keineswegs tändelnde Spieler waren, von Männern, die ganz Großes wollten: einen neuen Stil, eine lebendige Zeitkunst, eine Durchdringung des gesamten Daseins mit wahrhaft künstlerischen Werten, und die bei der unermeßlichen Größe ihres Vorhabens — den ostasiatischen Gerätekünstlern vergleichbar — mit den kleinsten und zierlichsten Dingen begannen. Köppings Gläser, Laliques Geschmeide, eine Stickerei von Obrist, eine Linie von van de Velde, ein Ornament von Pankok — das waren die Anfänge, die, wie man nun ja sagen muß, längst überholt worden sind, die, wie aber leider fast niemals gesagt wird, so reich an künstlerischen Impulsen waren wie kaum etwas, was im Verlauf dieser gloriosen Entwicklung folgte.

Ja, sie war glorios, war reich an Triumphen und Gewinsten. Mit den Augen der Statistik betrachtet, hatte die Bewegung einen beispiellosen Erfolg zu verzeichnen. Bis in den entlegensten Winkel, fast bis ins kleinste Dorf unseres deutschen Vaterlandes hinein spürt man ihre Wellen kreisen, und schon fangen die Großproduzenten an, von Weltmarkt Eroberungen und steigenden Ausfuhrziffern zu träumen. Die Künstler — wenn auch nicht gerade diejenigen, die als Märtyrer ihrer neuen Ideen verlacht und bekämpft worden waren — haben das Avancement im gleichen Blitzzugstempo mitgemacht. Es ist bekannt genug, wie über Nacht aus den Malern, Ornamentikern und Kleingewerblern Raum-



PAUL WYNAND UND WILHELM BATELBECK STEINZEUG-KRÜGE
AUSFÜHRUNG: S. P. GERZ I, HÖHR







HANS WEWERKA-MAGDEBURG STEINZEUG-FIGUREN
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE STEINZEUGWERKE (REINHOLD HANKE, HÖHR)

künstler geworden waren, wie der Innendekorateur mit einem Satz sich zum Architekten aufschwang, und, wenn man den Propagandisten dieser Entwicklung glauben möchte, wären sie eben dabei, in die Probleme des modernen Städtebaus hineinzuspringen. Wahrhaftig, man muß vor solchem Wagemut und den leidlich anständigen Resultaten, die gelegentlich doch erzielt werden, allen Respekt haben. Die Bewegung schnurrt wirklich wie ein famos geschmiertes Rad weiter. Die Kunstgewerbe-Industriellen, die durch sie recht gute Geschäfte machen, und die Künstler, die man trotz ihrer Großbetriebe nicht Industrielle nennen kann, und die ihnen in diesem Punkt nicht nachstehen, sagen es, und man muß ihnen beipflichten: es ist wirklich eine grandiose Entwicklung — aber eine Entwicklung vom Kuntgewerbe weg.

Einerseits wäre das nicht zu bedauern. Es wäre außerordentlich wünschenswert, wenn aus allem Klein- und Großgerät, das bei uns produziert wird, jener falsche und kleinliche Geist verschwände, den man als den spezifisch kunstgewerblichen nur mit Achselzucken abtun kann. Jener Geist, der einmal in dem Kolorit einer Herbstlandschaft nichts anderes sah als eine Anregung für einen Bucheinband, der aus Gewächs und Getier nur Ornamentmotive zu holen wußte oder in den letzten Jahren ein Sachlichkeits- und Zwecklichkeitssteckenpferd zu reiten sich mühte. Jener Geist, an den — Gott sei's ge-



klagt — neun Zehntel aller Kunstgewerbeschuljünger verloren sind, und der im Grunde genommen doch nichts weiter ist als die kleinlichste Originalitätshascherei, um nicht — fatzkerei zu sagen. Wenn er wie z. B. in den englischen Geräten, die durch ihre Tradition heute noch gut sind, auch aus dem Bereich unseres Kunsthandwerks verschwände, dann hätten wir allen Grund, vergnügt und sehr vergnügt zu sein. So weit sind wir aber leider noch lange nicht. Jene Entwicklung



vom Kunstgewerbe weg hat einen anderen, weit weniger sympathischen Sinn. Sie bedeutet eine Flucht der besten und feinsten Gestalterkräfte aus dem Aufgabenreich des eigentlichen Kunstgewerbes. Wo gibt es heute noch einen schöpferischen Geist, der ein Ziel darin sähe, aus einem Stück Steinzeug, aus einem silbernen Löffel, einer Porzellankanne oder einem Schmuckkästchen ein wahrhaftiges und sinnenberückendes Kunstwerk zu machen? Einer, der an kleinen Dingen und aus kostbaren Stoffen etwas zu formen strebte, was mehr als anständig und gefällig vor dem Liebhaberauge zu bestehen vermöchte? Einer, der auch nur den Wunsch hätte, etwas zu gestalten, was neben einem chinesischen Teegefäß, einer japanischen Lackarbeit oder einem Schwertstichblatt betrachtet zu werden verdient. Mag sein, daß es keinem gelingen dürfte, aber ist es trotzdem nicht bezeichnend, wenn man will: nicht beschämend, daß kein Einziger Trieb und Ehrgeiz dazu in sich verspürt? Ehe wir die so verblüffende Entdeckung gemacht haben, daß zu allen Zeiten und in allen Zonen am kleinen Gerät höchste Künstlerkraft sich



HANS WEWERKA-MAGDEBURG ■ STEINZEUG-FIGUREN
AUSF.: VEREINIGTE STEINZEUGWERKE (R. HANKE, HOHR)







ALBERT SCHLOPSNIES-GIENGEN — BONBONNIÈREN UND NADELHALTER
AUSFÜHRUNG: J. REINEMANN & JOSEPH LICHTINGER, MÜNCHEN

schöpferisch manifestierte, sind da Sächelchen von einer unerhörten und uns unerreichbar scheinenden Delikatesse entstanden, und nun knapp ein Jahrzehnt nach dieser Entdeckung sehen es die neu gebackenen Gewerbekünstler als eine Entwürdigung an, wenn man ihnen zumuten wollte, sich mit derlei Kleinzeug abzugeben.

Sie lechzen nach größeren, äußerlich größeren Taten. Ein Innenraum mit all dem Drum und Dran, das ein behagliches Wohnen ermöglicht, ist ihnen noch zu wenig. Architektur — meist autodidaktisch ungekonnte Architektur — reizt sie allein noch und trotzdem das Häuserbauen die ganze Kraft solcher so gar nicht vorgebildeten Experimentatoren in Anspruch nehmen müßte, wollen sie sich natürlich den Hausrat noch weniger wegnehmen lassen. Möbel und Kleingerät werden von ihnen so nebenbei und dementsprechend auch so unfrisch und unzulänglich geformt. Es wird aus dem, was gerade die Kunstgewerbemode der Saison bringt, etwas zusammengestoppelt, es wird die Industrie, die diesen modernen Strömungen zu folgen begonnen hat, allzu oft nur abgespeist mit dem Atelierkehricht,

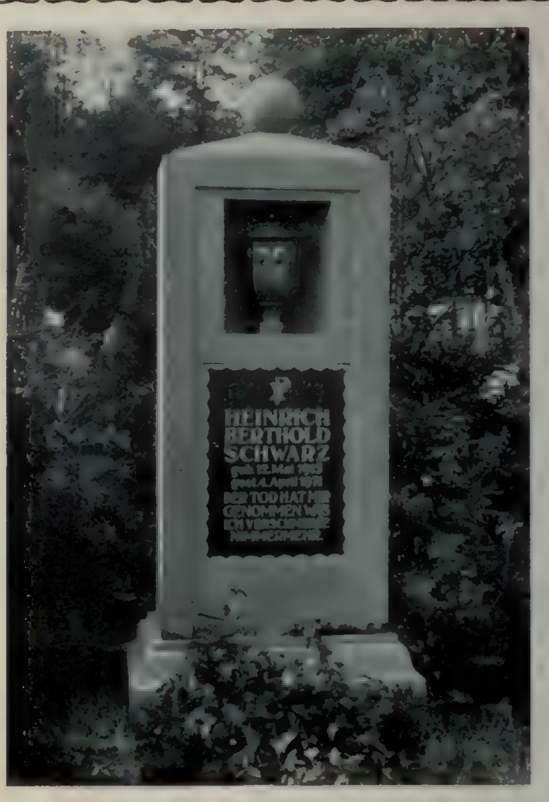


der nicht einmal von dem Künstler-Architekten selbst stammt. So nebenbei Tapeten, Textilien, Beleuchtungskörper, Eßgerät, Schmucksachen, Poterien, Drucktypen und wer weiß noch was zu machen, erscheint mir aber — mit Verlaub — eine Keckheit, die fast immer zu einer künstlerischen Niederlage führen mußte. Wir haben am Anfang dieser gloriosen Bewegung geträumt von Künstlergeistern, die ihre ganze Schöpferliebe, ein Stück Persönlichkeit, gar ein Atom Seele an die Werkzeuge des täglichen Gebrauchs verschwenden würden, und wir sind angelangt bei vielseitigen Geschmackshandwerkern, die nichts verschwenden als selbstgenügsame Geschicklichkeit.

Ich verrate wohl kein Geheimnis, wenn ich feststelle, daß an dieser eigentlichen Gerätekunst sich eigentlich nur noch diejenigen mit Eifer betätigen, die als Architektur-Autodidakten Schiffbruch gelitten haben. Die Scharen, die nicht dazu kommen, Bogenlampenfabriken, Gartenstädte, Villen, Tanz- und Caféhäuser zu bauen, die, weil sie eben die weniger Tüchtigen sind, den Ehrgeiz nach den „größeren Aufgaben“ fahren lassen müssen, sie sind es, die hier ihre Künste spielen lassen.



GRABMAL IN KALKSTEIN: URNE IN BRONZE



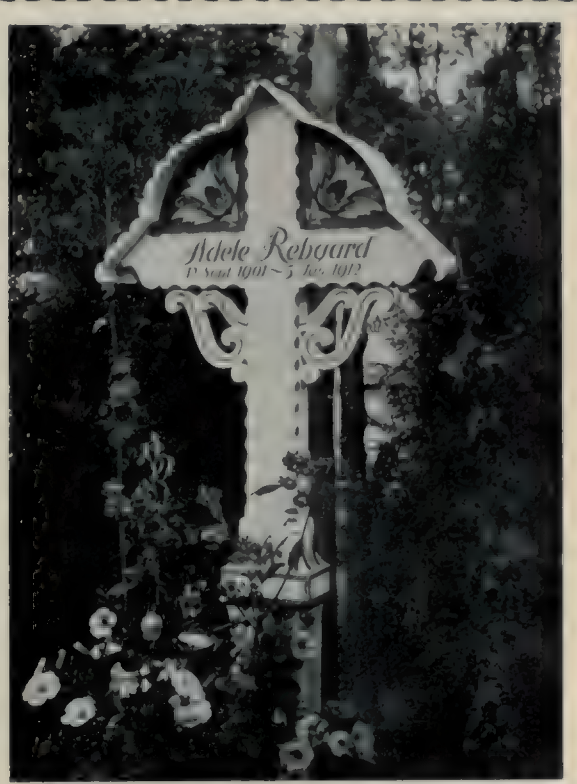
GRABMAL IN PORPHYR; URNE IN BRONZE

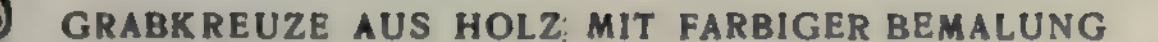
GRABMAL IN KALKSTEIN; SCHRIFTPLATTE IN BRONZE



GRABMAL IN PORPHYR M. EINGELEGTER SCHRIFTTAFEL

ENTWURF: WERKSTÄTTEN GUST. DORÉN, HAMBURG





GRABKREUZE AUS HOLZ; MIT FARBIGER BEMALUNG   ENTWURF: WERKSTÄTTEN GUSTAV DORÉN, HAMBURG

Kein Wunder, daß es kleine Künste sind, daß diese Armen im Geiste nichts zu schaffen vermögen, was die Sinne erregt und den Augen ein Fest bedeutet. Wendet mir nicht ein, daß solches Begehren in gar keinem Verhältnis zu den Objekten stehe. Wenn man das Handwerk so ernst nimmt, wie wir es nehmen möchten, künstlerisch so ernst, wie man ein Venezianerglas, eine Augsburger Goldschmiedearbeit oder eine Brüsseler Spitze schlechterdings nehmen muß, so kann man nur dieses Herabsinken in schwächliche und ungeschickte Hände beklagen. Schade darum, die ersten Ansätze waren so viel verheißend. Auf die Gefahr hin, daß es verstiegen klingt, muß ich doch gestehen, daß in einem Besteck von van de Velde mehr Genialität, mehr Größe, mehr Zeitrhythmus, ja mehr Seele Form geworden waren, als in einigen tausend Hausanlagen, Inneneinrichtungen, Zier- und Gebrauchsgeräten, die in den Jahren darauf am Auge vorübergeflirrt sind. Warum ist so etwas nicht mehr möglich? Warum entsteht augenblicklich nur Gerät, das man zutreffend charakterisiert hat, wenn man es leidlich anständig nennt. An den Einwand, daß es sich nicht lohne, so etwas mit der ganzen Hingebungsfähigkeit eines alten Kleinmeisters zu gestalten, glaube ich nicht. Wirkliche Kunst, aus der ein Stück Menschenseele aufschluchtzt, ist noch nie eine rentable Sache gewesen und ist trotzdem wieder und immer wieder entstanden. — Natürlich bleibt alles, was man so als Qualitätsproduktion zu bezeichnen pflegt, außerhalb dieser Betrachtungskreise. — Und weiterhin sei an der Behauptung zu zweifeln gestattet, daß es heute keine Menschen mehr gäbe, die eine künstlerische Erlesenheit auch wirklich zu schätzen wissen. Es gibt auch heute noch eine ganze Reihe von Kunstliebhabern, die Dinge von höchster künstlerischer Erlesenheit zu bewerten verstehen.

Solche Dinge geschaffen zu sehen delikater, erlesener und auch reifer, als es in den ersten Anfängen der Bewegung geschah, ist ein Wunsch, den man immer nachdrücklicher aussprechen hört von denen, die mehr Kultur haben, als jene Kreise, für die eine landläufige Geschmacksware das Gegebene sein mag. Jener Keim der Bewegung, der auf eine Versorgung der Massen gerichtet war, hat sich überraschend entfaltet. Warum sollte der andere, der Liebhabernaturen entzückende und berückende Kleinkunstwerke bescheren könnte, fruchtlos verdorren?

PAUL WESTHEIM



ARCH. OTTO SCHUBERT-DRESDEN — VILLA SINGER IN WACHWITZ

LANDHÄUSER VON OTTO SCHUBERT, DRESDEN

Wenn es wahr ist, daß die natürlichen Besonderheiten einer schönen Landschaft auch auf die von Menschenhand geschaffenen Werke, die in ihr entstehen, einen heiteren und belebenden Einfluß haben, so müßte die Umgebung der sächsischen Hauptstadt eine wahrhafte Schatzkammer von anmutigen und zierlichen Bauten darstellen. Denn vieles hat sich hier vereinigt, um ein Ensemble von gewinnendem Reize zu schaffen: lange Ketten feingeschwungener, bewaldeter Hügel, ein breiter, ruhevoller Strom, der in sanften Windungen seine Bahn zieht, drüben Wiesen und Felder und viele Dörfer mit roten Ziegeldächern und Weiden am Flusse. An dem anmutigen Bilde der elbaufwärts gelegenen Höhenlandschaft, wie es noch in Ludwig Richters Zeichnungen lebendig ist, hat die Neuzeit manches gesündigt. Die Villa, das blasse Renaissancegespenst, spukt hier wie anderswo, und die Akazien zittern ängstlich, wo ihre Pilasterfront im duftigen Grün auftaucht.

Das Landhaus, das Otto Schubert zwischen den Dörfern Wachwitz und Niederpoyritz auf halber Höhe der von Südosten nach Nordwesten sich ziehenden Hügelreihe erbaut hat, besitzt wohl seinen feinsten Vorzug darin, daß es nicht als ein fremdes Element in der Landschaft erscheint, sondern trotz seiner stattlichen Ausmessungen mit den Formen seiner Umgebung gut zusammenwächst. Ueber einem kräftig ausgebildeten Sockelgeschoß besitzt es ein vornehm wirkendes, ziemlich hohes Hauptgeschoß, während das obere Stockwerk sich in einer Fensterreihe öffnet, die durch ein energisches Gesims von der, durch Lisenen geteilten Mittelpartie abgetrennt und als Fries charakterisiert ist. Das Dach zeigt eine ziemlich steile Mansardform und trägt einen reichen Dachgiebel mit zwei Fenstern. Wenn erst die geplante Terrasse an der Front gebaut ist, wird die jetzt etwas auffällige Steilheit des Gesamtkonturs gemildert und die

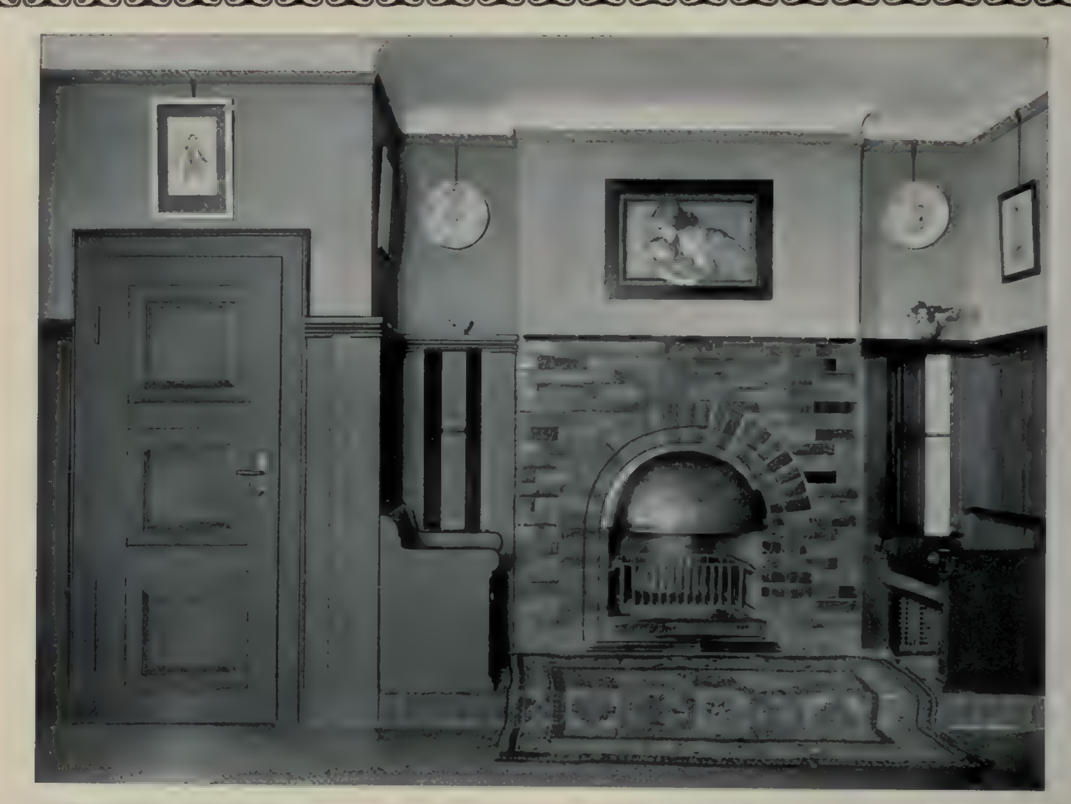
ARCH. OTTO SCHUBERT-DRESDEN — VILLA SINGER MIT GRUNDRISSEN

Verbindung mit den bewegten Baum- und Buschmassen des Gartens harmonischer geworden sein. Eine in drei Rundbogen sich öffnende große Loggia bietet einen prächtigen Ausblick nach Nordwesten, über das Elbtal nach der Stadt. Das Hauptgeschoß, mit dem Eingang von der hinteren, der Bergseite, enthält außer der Küche das wirkungsvolle Treppenhaus mit einem großen, farbenglühenden Glasgemälde von HANS UNGER, nach der Loggia zu das Wohnzimmer mit einer behaglichen Kaminnische und den dreifenstrigen Salon. Die Medaillons der Loggia, der einzige plastische Schmuck des Hauses, sind feinfühlige Schöpfungen des Bildhauers HERMANN SCHUBERT.

Der Erbauer dieses schönen, in seiner Schlichtheit sehr ausgeglichenen Hauses ist gegenwärtig damit beschäftigt, die Pläne einer

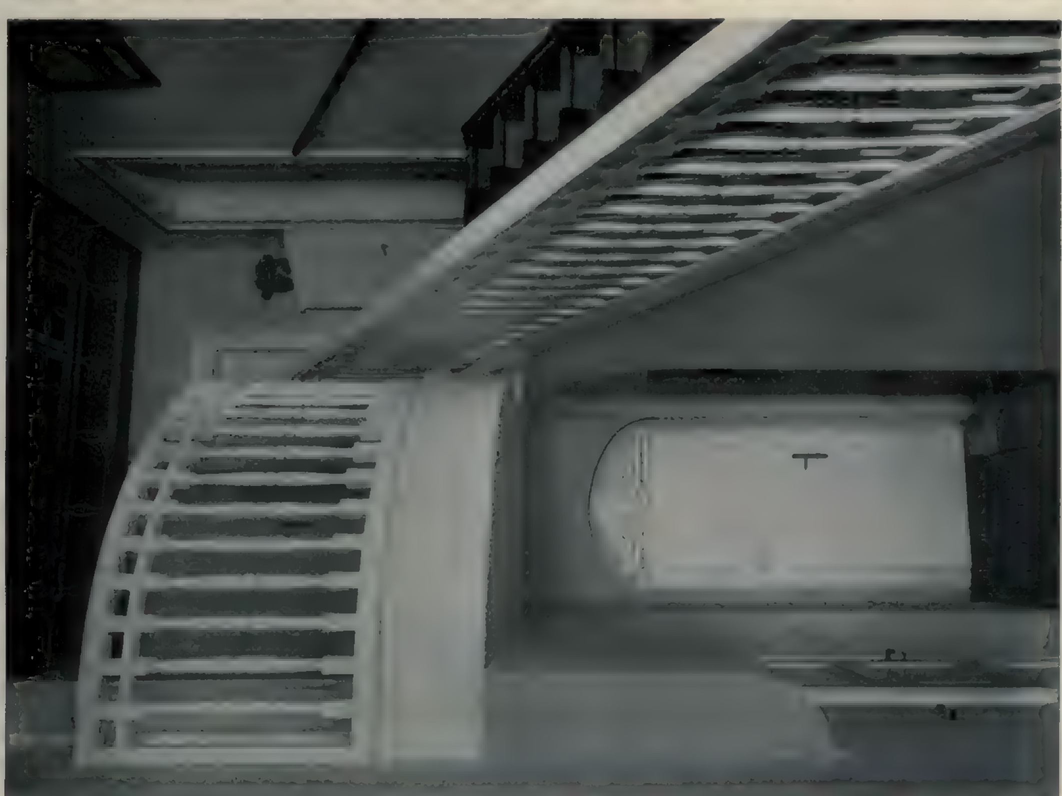
ERDGESCHOSZ

OBERGESCHOSZ



OTTO SCHUBERT-DRESDEN — VILLA SINGER: KAMIN IM SPEISEZIMMER

OTTO SCHUBERT-DRESDEN — AUS EINEM HERRENZIMMER



TREPPENHAUS

EINGANG

ARCH. OTTO SCHUBERT-DRESDEN ■ VILLA SINGER IN WACHWITZ

ARCH. OTTO SCHUBERT-DRESDEN WOHNHAUS LAUBE IN DRESDEN

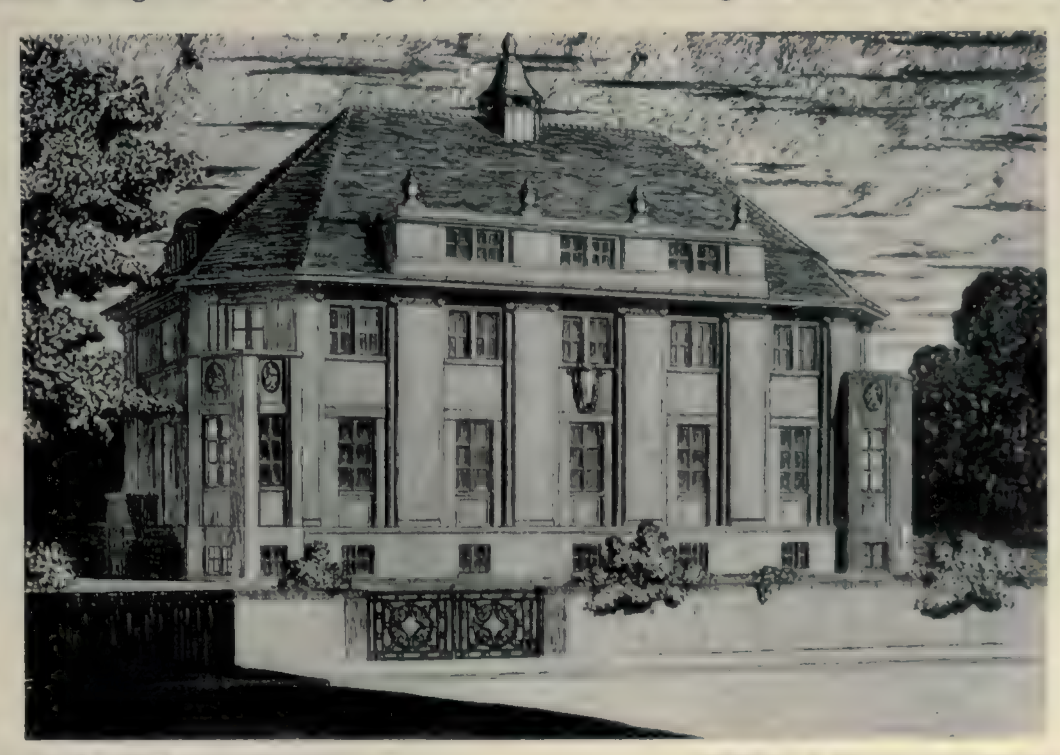
Gartenvorstadt Dresdens auszuarbeiten, die in der Nähe des großen Gartens liegt, der „Eigenheim-Siedlung Dresden-Gruna". Als Forscher durch seine Geschichte der Baukunst in Spanien in der wissenschaftlichen Welt schon rühmlich bekannt, zeigt sich Otto Schubert hier



ARCH. OTTO SCHUBERT-DRESDEN WOHNHAUS KNOSPE MIT ATELIER-ANBAU

ARCH. OTTO SCHUBERT-DRESDEN GRUPPENBAU DER EIGENHEIM-SIEDLUNG DRESDEN-GRUNA

als ein Künstler, der sowohl die städtebaulichen Fragen, die bei einer solchen umfangreichen Anlage Rücksicht verlangen, sicher beherrscht, der aber auch in der Lösung der mannigfaltigen baulichen Aufgaben mit vornehmer Gestaltungskraft seinen Weg geht. E. H.



ARCH. OTTO SCHUBERT-DRESDEN WOHNHAUS STRAMER IN DRESDEN



W. VON DEBSCHITZ-KUNOWSKI ▫ KINDERBILDNIS

PHOTOGRAPHIEN VON WANDA VON DEBSCHITZ-KUNOWSKI

Der Anspruch der Photographie, als selbständiges künstlerisches Ausdrucksmittel zu gelten, wird heute wohl nur noch von wenigen blinden Amateuren standhaft verfochten. Eine „photographische Kunst“ gibt es nicht, weil es sie nicht geben kann. Das „Lichtbild“ ist auch im günstigsten Falle nichts anderes als ein Geschmacksprodukt — will es etwas anderes sein, so ist es eben kein Lichtbild mehr.

Aber als Erzeugnis eines guten oder schlechten Geschmacks hat die photographische Wiedergabe allerhand beachtliche Möglichkeiten der Wirkung. Sie dringt in jedes Haus, ja man kann sagen: in jede Hütte. Sie befriedigt ein Massenbedürfnis, und wer den Geschmack als nationalökonomischen Faktor bewerten will, der wird auch die Bilder des Photographen in seine Rechnung einbeziehen müssen, obgleich sie streng genommen keine „Bilder“ sind, sondern „Abbilder“, die bildmäßig wirken können oder auch nicht.

Die Atelierphotographen alten Stiles glaubten diese Bildmäßigkeit dadurch zu erreichen, daß sie die Menschen nach Kräften verschönerten. Sie kratzten und tuschten am Negativ und putzten und tüpfelten am Druck herum solange, bis die glatten Puppenköpfe fertig waren. Danach kamen die Künstlerphotographen, machten „Rembrandtlicht“, setzten jedermann in irgendeine seelenvolle Positur, umgaben selbige mit etwelchen Wandbildern, Vorhängen, Teppichen, Blumenvasen und ähnlichem Zubehör und machten tiefsinnige „Interieurstudien“ im Hause des Patienten — Studien, die a priori Kunst und Stimmung in sich vereinigen sollten.

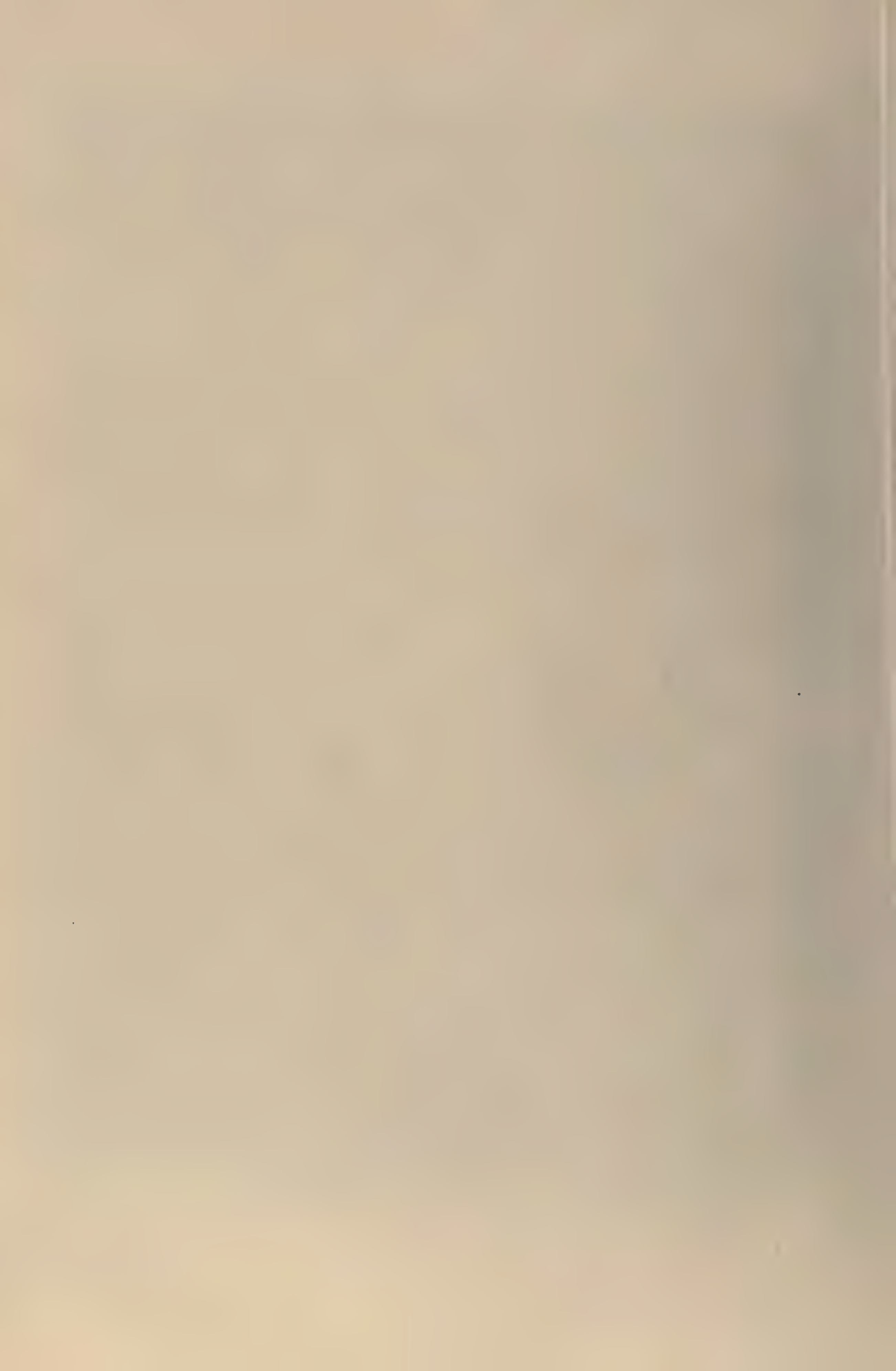
Das wurde nicht gerade besser, als manche dieser Künstler in das Gehege der freien Graphik einbrachen und nun ihre photographischen Platten „radierten“. Sie strichelten solange am Negativ herum, bis auch aus der wahllosesten Aufnahme ein billiger Glanzeffekt herausgeholt war, der das ungeübte Auge verblüffen konnte.

Die Umsetzung der farbigen Wirklichkeit in eine schwarzweiße Skala, wie sie der photographische Prozeß mechanisch besorgt, verträgt aber die zeichnerischen Eingriffe und Nachhilfen der Hand nicht. Die Stärke der Photographie ist ihre ungemeine Fähigkeit, Licht und Schatten bis ins feinste zu differenzieren; sie reproduziert nicht in Linien, sondern in Flächen, daher ist sie mit zeichnerischen Mitteln, also durch den Strich, schlechterdings nicht zu verbessern.

Es kommt also darauf an, die übertragenen

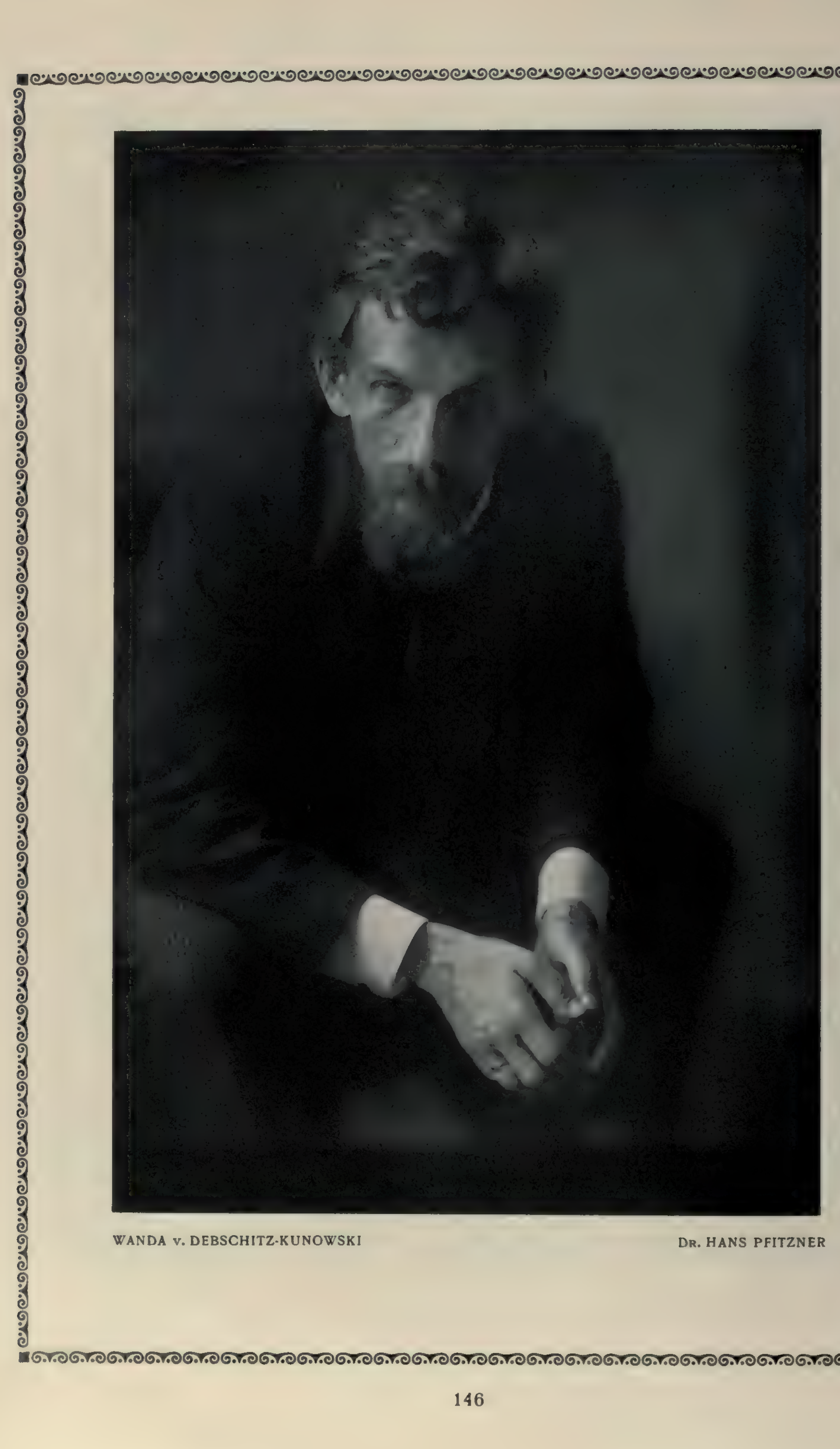


WANDA v. DEBSCHITZ-KUNOWSKI PROF. CARL SCHMOLL v. EISENWERTH





WANDA v. DEBSCHITZ-KUNOWSKI KOSTÜMBILDNIS G. v. Z.



WANDA v. DEBSCHITZ-KUNOWSKI — DR. HANS PFITZNER

Tonwerte der farbigen Objekte, etwa eine Dame im Kostüm, so mannigfach herauszubringen, daß das Auge aus der Art und Stärke der Abstufungen die Wirklichkeit sich vorzustellen vermag. Wenn die Haut wie Atlas glänzt und der Atlas starrt wie Blech, wenn blondes Haar schwarz wirkt und ein kräftig modellierter Kopf glatt wird und rund, so trügt die Photographie, die angeblich immer die reine Wahrheit sagt.

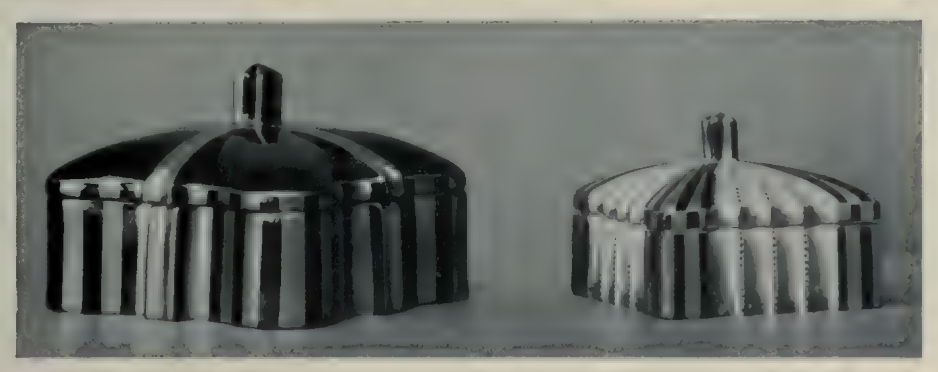
Mit der Ausschaltung dieser Fehler, die auch bei guten Photographen häufiger sind als man denkt, ist aber erst die technische Vorbedingung gegeben für die Arbeit, die im Zeichen des Geschmackes stehen soll. Der Photograph muß wählen aus dem, was die Natur ihm bietet; und er kann den gewählten Moment irgendwie unterstreichen. Wenn er die Fleckwirkung, die Führung und den Aufbau der Tonflächen im Porträt voraussieht, wenn er späterhin einzelne Partien verstärkt oder abschwächt, so erhält er vielleicht die bildmäßige Geschlossenheit in seinem Abbilde. Er darf aber sein Modell nicht „herrichten“, muß es möglichst frei und „natürlich“ belassen, damit es charakteristisch zu fassen sei. Das alles ist gar nicht leicht, die Versuchung, zuviel oder zuwenig zu tun, liegt nahe, und darum ist es kein Wunder, wenn es so wenig wirklich gute Photographen gibt.

Hin und wieder erhalten sie Zuzug aus der Malerei. Auch Frau Wanda von Debschitz hat Porträts gemalt, bevor sie photographierte. Man sieht ihren Aufnahmen ohne weiteres an, daß sie mit ungewöhnlichem Verständnis für die Bildwirkung angelegt sind. Ein Beispiel für die Ungezwungenheit der Charakteristik ist das vortreffliche Pfitznerporträt. Der Reichtum der Tonwerte in der Kostümstudie des jungen Mädchens ist durch ein doppeltes Druckverfahren, in Platin und Gummi, herbeigeführt. Doch zeigen auch die einfachen Drucke im Albumin-Verfahren eine große Weichheit und malerische Geschlossenheit der Bildform. Die Modelle sind nicht aufdringlich hergerichtet und in irgend eine „bedeutende“ oder nichtssagende Pose hineinstilisiert, sondern so natürlich gesehen, wie es das Objektiv des Apparates zur Bedingung macht. Das Bestreben ist ersichtlich, den Menschen in demjenigen Moment zu erfassen, in dem er sich selber charakterisiert. Die Führung des Lichts und der Linien, die Dämpfung störender Einzelheiten, der im gewissen Sinne dekorative Aufbau der Tonflächen bezeugen ein gutes künstlerisches Verständnis. Auch ist sie mit Erfolg bemüht, ihre Köpfe und Figuren, besonders die Freilichtaufnahmen, in einer wirklichen Luft darzustellen. Manche ihrer geschmackvollen Arbeiten sind von zeichnerischen Eingriffen nicht frei; als die gelungensten erscheinen mir jene, bei denen man von dieser Mithilfe nichts merkt. Eugen Kalkschmidt


W. v. DEBSCHITZ-KUNOWSKI — FRANZ v. HÖSSLIN



ARBEITEN VON SCHÜLERINNEN DER FACHKLASSE VON ELSE JASKOLLA; KUNSTGEWERBESCHULE NÜRNBERG
(Die auf Seite 534 des diesjährigen Augustheftes abgebildeten Stickereien sind ebenfalls Arbeiten aus dieser Fachklasse; sie wurden dort leider irrtümlich als solche der Münchener Schule bezeichnet)



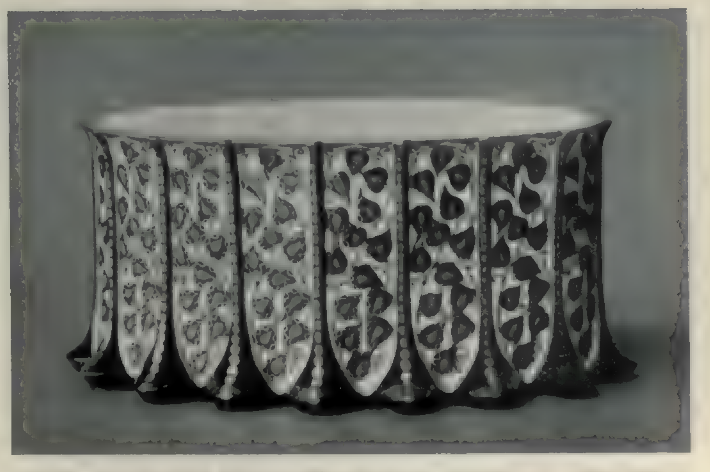
BONBONNIEREN ▫ ENTWURF ARCH. KARL KLAUS ▫ AUSFÜHRUNG: ERNST WAHLISS, WIEN

NEUE SERAPIS-FAYENCEN

Es ist kaum mehr als ein Jahr verflossen, seit die Serapis-Fayencen zum erstenmal in einer größeren Schaustellung auftraten. Nach kleinen Vorläufern in London und Turin brachte in Wien ein ganzer Raum der Winterausstellung 1911/12 im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie diese neue keramische Leistung zur Kenntnis weiter Kreise. Heute überrascht eine große Kollektion von mannigfaltigen Gefäßformen und keramischen Ziergegenständen denjenigen, der sich zum erstenmal mit diesen Fayencen bekannt macht. Die vorgeführten Abbildungen bilden eine kleine Auswahl neuerer Typen und zeigen den eigenartigen Reiz der Formgebung und des farbigen Dekors allerdings nur in ihrer Uebersetzung durch das Lichtbild. Dazu muß man sich eine heitere und klare Farbengebung denken, die mitunter sogar eine Hauptrolle spielt.

Von jenen einfachen Objekten, die auf einem Elfenbeingrund nur mit Linien und Streifen belebt sind, zu jenen anderen, deren klare und einfache Tonung der alten Porzellanskala der Biedermeierzeit entnommen zu sein scheint, bis zur gänzlich bunten, farbig belebten Fläche, wie sie die orientalische Fayencekunst liebte, ist eine Steigerung erreicht, die allen möglichen Zwecken gerecht wird, alle möglichen dekorativen Bedürfnisse befriedigt.

Vom technischen Standpunkt ist das schöne feine Material der Fayence hervorzuheben, das in Verbindung mit einer Glasur von relativ hohem Schmelzpunkt starke Temperaturen verträgt. Dadurch wurde eine reichere Farbenskala ermöglicht, als bisher irgend eine Fayencegattung besaß; neben einem sammtigen tiefen Schwarz sind Tonungen unter der Glasur von so starker Leuchtkraft, von solcher Reinheit und Tiefe angewendet, daß der graziösen Phantasie des dekorierenden Künstlers ein weiter Spielraum gegeben ist. Außerdem aber wurden Gold und Platin unter der letzten Glasur zur Erhöhung des Glanzes und zur Abgrenzung der Flächen und Konturen des Ornaments hinzugefügt, was die Klarheit und Bestimmtheit des ornamentalen Rhytmus verstärkt. Während das Zusammenfließen der Tonung, das Farbenspiel von Metalloxyden und der freie Pinselstrich alte Fayencetechniken charakterisiert, weisen hier bestimmter Umriß und symmetrische Strenge auf ein architektonisches Arbeitsprinzip hin. Ebenso läßt der persönlich empfundene und entwickelte Umriß der Gefäßformen das Streben er-



ARCH. KARL KLAUS ▫ JARDINIÈRE, FARBEN SCHWARZ, GRÜN, GOLD AUSFÜHRUNG IN SERAPIS-FAYENCE: ERNST WAHLISS, WIEN





FARBEN: GOLD, GRÜN U. ROT AUF SCHWARZ. GRUND — FARBEN · GOLD, GRÜN U. ROT AUF SCHWARZ. GRUND

BLUMENTÖPFE IN SERAPIS-FAYENCE ▫ ENTWURF: KARL KLAUS-WIEN ▫ AUSFÜHRUNG: ERNST WAHLISS, WIEN

kennen, Konventionelles zu vermeiden, Abgebrauchtes zu verlassen und aus Material und Technik die schönsten und einfachsten Wirkungen, aus dem Zweck aber die sichersten Form-Einflüsse abzuleiten. Allem rein Zufälligen ist hier aus dem Wege gegangen.

Man geht nicht fehl, wenn man bei diesen eigenartigen Resultaten, die so streng und doch wieder so gefällig wirken, den Einfluß eines führenden, architektonisch denkenden Künstlers vermutet. Tatsächlich ist die Schule Josef Hoffmanns der Ausgangspunkt, an welchem durch Studien und Versuche die ersten Ideen festgelegt wurden. Karl Klaus, auch Franz Staudigl und Ch. Gallé haben diese Anfänge dann aufgenommen, mit vollem Verständnis für ihre Aufgabe weiter entwickelt und ausgebaut.

Ernst Wahliß widmete der Erzeugung, der Ausdehnung der Arbeitsgelegenheit, dem Vertrieb eine starke Bereitwilligkeit und Energie und ermöglichte so einigen jungen und begabten künstlerischen Kräften die Schaffung wertvoller Keramik. Es ist erklärlich, daß man zur Fayence griff, um ihr neue künstlerische Möglichkeiten zu entlocken. Dieses schöne und so gestaltungsfähige Material kommt der künstlerischen Belebung weit mehr entgegen, gestaltet insbesondere eine größere Wärme der Färbung und eine größere Weichheit und Eleganz der Formgebung, eine direktere künstlerische Einflußnahme als die in starkem Feuer erzeugten, harten, keramischen Produkte. Zwischen den prunkvollen und edeln Lüster-Fayencen des Orients und den naiven, wirkungsvollen Bauern - Majoliken der Heimat steht nun als vornehmes, für die Ausgestaltung strenger, moderner Innenräume besonders geeignetes Schmuckmaterial die Serapis-Fayence.



JARDINIÈRE (GOLD, GRÜN, BLAU, ROT AUF SCHWARZ. GRUND)

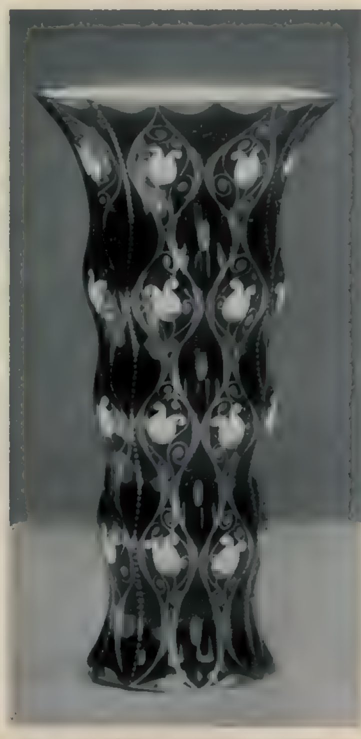
Sie bildet einen neuen Beweis für die ganz allmählich fortschreitende Durchdringung aller Arbeitsgebiete des Kunstgewerbes mit einem neuen Geist und vermag insbesondere auch dem Schlagwort der Ornamentfeindlichkeit entgegen zu wirken, da hier die



FARBEN: SCHWARZ, GRÜN U. ROT



SCHWARZ, GOLD, GRÜN UND BLAU



GOLD U. WEISZ; GRUND SCHWARZ

SCHWARZ, GRÜN BLAU, ROT, GELB, VIOLETT U. GOLD

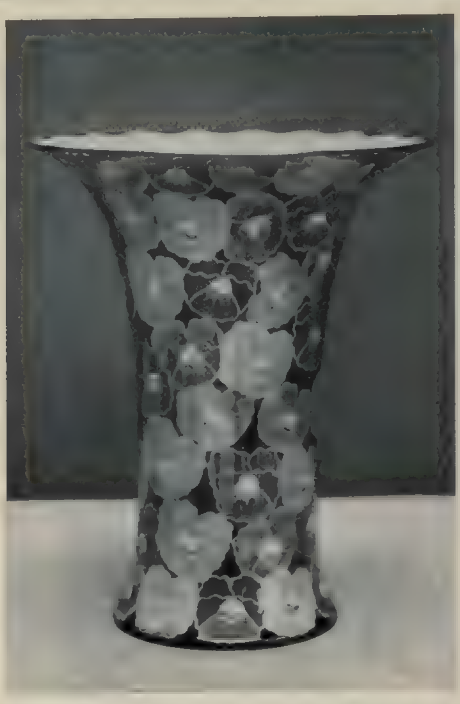


GELB, BRAUN, ROT U. GOLD AUF BRAUNEM GRUND

SERAPIS-FAYENCEN ▫ ENTWURF: ARCH. KARL KLAUS-WIEN ▫ AUSFÜHRUNG: ERNST WAHLISS, WIEN




SCHWARZ, GRÜN UND GOLD



VIOLETT, ROT, BLAU, GOLD; GRUND SCHWARZ



SILBER, SCHWARZ UND GRÜN

Ornamentik auf die Ausgestaltung der schmükkenden Stücke konzentriert wird. Diese starkfarbigen, vom Glanze edler Metalle gehobenen Fayencen wirken am besten in der ruhigen Umgebung klar und einfach gestalteter Räume, denen sie dann ihren Glanz mitzuteilen vermögen. H. F.



GRÜN, SCHWARZ, ROT UND BLAU



GOLD, SCHWARZ, GRÜN, ROT, GELB

SERAPIS-FAYENCEN ▫ ENTWURF: ARCH. KARL KLAUS-WIEN ▫ AUSFÜHRUNG: ERNST WAHLISS, WIEN





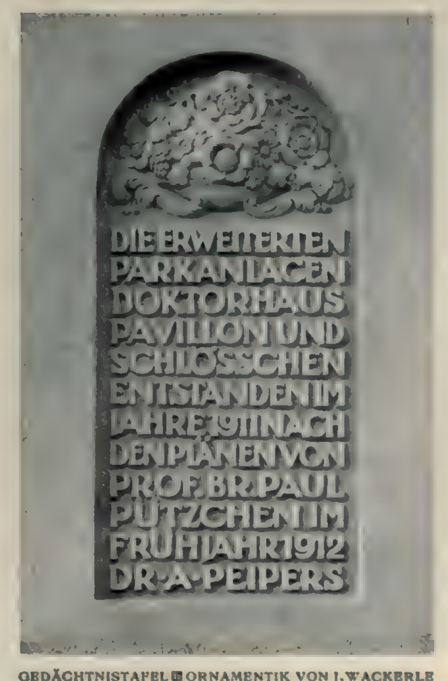
ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN ▫ HEILANSTALT PÜTZCHEN　　　BLICK VOM ALTEN PARK NACH DEM SCHLÖSZCHEN



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HEILANSTALT PÜTZCHEN: BLICK AUF DIE NEUBAUTEN

DIE HEILANSTALT PÜTZCHEN BEI BONN

Immer waren es nur wenige, die das künstlerische und geistige Leben einer Zeit bestimmten und zur klaren Gestaltung brachten. Die Zeiten folgten diesen wenigen, verbreiteten die kulturellen und künstlerischen Ideen und durchgeistigten die träge Masse. So entstanden die großen Anschauungen der Vergangenheit, wie wir sie heute sehen, in der Reinheit ihrer Stile, in klarer Geistigkeit, sie alle nur von wenigen geschaffen. Und was von den wenigen blieb, war alles, was die Zeit bewegte und leisten konnte. Das übrige ist namenlos verschwunden. Auch heute leisten nur wenige die eigentliche Arbeit unserer Zeit, trotz der vielen, allzuvielen, die sich mit künstlerischen Dingen abgeben, trotz der künstlerischen Erziehung, die freigebig verschwendet wird. Es herrscht heute eine Sucht der künstlerischen Massenerziehung. Sobald ein Künstler durch ein bedeutsameres Schaffen sich bemerkbar macht, wird er als Lehrkraft herangezogen und dem trockenen Schema eines Lehrkörpers einverleibt. Seine beste Zeit geht dahin in einer sehr problematischen und meist unfruchtbaren Lehrtätigkeit. Im besten Falle ist der Erfolg, daß seine ursprüngliche künstlerische Originalität kopiert und verbreitet, jedoch das eigentliche Wertvolle seiner Individualität verwischt wird. Man lasse den Künstlern, wenn sie einmal an Schulen berufen werden müssen, denkbar große Freiheit und erziehe nur wenige veranlagte Schüler. Man bilde mehr Handwerker aus, richte vor allem Werkstätten ein, wo in ehrlicher, alter Technik ausgeführt wird, was von den wenigen geschaffen ist. Heute hat man es endlich aufgegeben, unsere Handwerker zu Künstlern zu machen. Dazu gehört vor allem eine tiefe Bildung, die nur wenige besitzen. Es kommt vor, daß unter den alten Handwerkern ein Künstler dieser Art ist, aber dann wird seine Arbeit nie handwerklich, sondern wirklich künstlerisch bestimmend wirken. So ist es zu allen Zeiten gewesen. Die künstlerische und geistige Anregung weniger ist von den anderen innerhalb der Werkstatt weiterverarbeitet und in eine bleibende Form gebracht worden. Nur im heutigen Deutschland arbeiten wir anders, langwierig und unendlich umständlich. Immer noch sind wir bei der erzieherischen Arbeit. Auf allen möglichen Tagungen werden seit einem Menschenalter Reden über Reden gehalten von zweckmäßiger Schönheit und all den Dingen, die nicht mehr anzuhören sind; aber nur wenig Gutes ist bei dieser werktätigen Arbeit herausgekommen. Das wenige, was wir heute an



GEDÄCHTNISTAFEL ▪ ORNAMENTIK VON J. WACKERLE



HEILANSTALT PÜTZCHEN ▫ BLICK AUF DIE NEUBAUTEN UND GARTENANLAGEN NACH DEM MODELL ▪ LAGEPLAN



ARCHITEKT BRUNO PAUL-BERLIN — HEILANSTALT PÜTZCHEN: DOKTORHAUS, SÜDSEITE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN ▣ HEILANSTALT PÜTZCHEN

gutem, modernem Kunstgewerbe besitzen, ist von jenen geschaffen, die abseits standen, die gearbeitet haben, ohne Unterstützung und Zustimmung. Es sind nur wenige, die in Betracht kommen. Die wenigen könnten in Kürze die deutsche Arbeit zu einer wirklichen Leistung machen. Dazu gehört das Unmögliche, daß die eigenwilligen Köpfe sich der besseren und überlegenen Künstlerpersönlichkeit unterordnen, daß wir statt zu reden, zu arbeiten anfangen.

Bruno Paul gehört zu den wenigen, welche die deutsche Werkarbeit ohne den Umweg über Tagungen und Kongresse in fruchtbringender Weise umgestalten könnten. Unendlich vieles hat er schon durch seine Arbeiten für Architektur und Möbelkunst geleistet. Er hat das deutsche Handwerk zum großen Teile neu belebt und ihm neue Entwicklungsmöglichkeiten gezeigt. Seine Entwürfe sind einfach und nicht kompliziert. Sie bauen sich auf architektonischer Grundlage, wohlabgewogenen Maßeinheiten und guten Verhältnissen auf, so daß Einsichtige von seiner Anschauung vieles lernen können. Aber es würde zu weit führen, wenn man die Arbeiten des Künstlers ohne weiteres kopieren dürfte, wie dies vielfach und dazu in schlechter Weise geschehen ist, woraus sogar ein gerichtliches Nachspiel entstand. Hier wurde der naive Standpunkt vertreten, daß die Arbeiten Bruno Pauls irgendwo in der Schloßkunst des achtzehnten Jahrhunderts schon dagewesen seien, wobei man, rein äußerlich, auf die Ornamentik hinwies. Seine Arbeiten könnten daher ohne weiteres kopiert werden. Es war merkwürdig, wie dieser Standpunkt selbst von Fachleuten und Sachverständigen vertreten wurde, ein Beweis, wie wenig heute geistige Originalität als solche erkannt und gewürdigt wird. Es scheint daher eine der wichtigsten Aufgaben zu sein, die originalen Arbeiten heute herauszuheben und als solche zu charakterisieren.

In den Häusern Schuppmann in Westend und Feinhals in Cöln hatte Bruno Paul, bei letzterem in der Vollendung des Olbrichschen Werkes, ein glänzendes Beispiel seines Könnens gegeben.*) Die ansprechende Art seiner architektonischen Anschauung verband sich aufs glücklichste mit einer starken Farbigkeit, und es war vorauszusehen, daß diesem Auftrage andere folgen würden. Ganz besonders ließ seine Auffassung erkennen, daß sie für solche Bauwerke sich eignen würde, die durch eine zweckmäßige Bestimmung bedingt waren.

In einer seiner letzten Arbeiten, der Heilanstalt des Herrn Dr. Peipers in Pützchen bei Bonn, ist in jeder Beziehung eine Anlage geschaffen, die für ihre Bestimmung mustergültig ist. Vor allem überrascht die Klarheit und Uebersichtlichkeit der Disposition. Die architektonische Gliederung setzt mit Boden und Landschaft ein, zieht sich in breitange-

*) Vgl. Novemberheft 1911.



WANDELHALLE MIT ANSCHLIESZENDEN BAUTEN

legten Wegen und Rasenflächen durch weite Parkanlagen zum Doktorhaus und Schlößchen hin und hebt das Ganze als künstlerische Neuschöpfung aus einer gleichgültigen Natur heraus. Mit einer gewissen Kühnheit laufen von einem zentral gelegenen Rundbau zwei Wandelhallen zum Doktorhaus und Pavillon hinüber, während im Hintergrund das sogenannte Schlößchen liegt. Die rhythmisch verteilten hellen Säulen, die freundlichen Fenster der ebenso einfachen wie vornehmen Gebäude, gestalten den ersten Eindruck ungemein ansprechend und einladend. Alle Elemente, die sonst bei derartigen Heilanstalten nicht gerade sympathisch berühren, sind vermieden. Der Gesamteindruck ist der eines fröhlichen Landaufenthaltes, wie auf alten Herrensitzen am Rhein. Wir besitzen in den alten Häusern, besonders der Rheinlande, einen kostbaren und leider für die moderne architektonische Entwicklung noch unbenutzten Schatz, so daß nicht recht einzusehen war, weshalb wir bisher fremden Einflüssen, vor allem dem englischen so stark nachgaben. Wie ja überhaupt die englische Architektur, vor allem auch das englische Kunstgewerbe, einige Materien ausgenommen, in seiner künstlerischen Bedeutung noch immer stark überschätzt wird. Die Bauart der einzelnen Gebäude ist hier vollkommen der guten, alten rheinischen Architektur angepaßt. Ueberall liegen noch heute in der rheinischen Landschaft die prachtvollen weißen Herrenhäuser in vornehmer Einfachheit und edler Wirkung. Unter ihrem Eindruck hat Bruno Paul seine neuen Bauwerke geschaffen.

Von besonderer Schönheit ist das Doktorhaus, ein kubisch wuchtiger Bau mit feiner Pfeilergliederung und hellen, freundlichen Fenstern. Der Haupteingang liegt in einem Vorbau mit Balkon, der von vier großen Steinkugeln gekrönt wird. Tür und Fenster werden von Blendarkaden umrahmt, die sich ähnlich bei alten rheinischen Bauten aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts wiederfinden. Ein trefflich gefügtes Schieferdach krönt wie eine Haube das Ganze. Besonders dankenswert ist, daß Bruno Paul auf die alte Schieferdeckung zurückgegriffen hat, die den Städten im Umkreis des rheinischen Schiefergebirges ein charakteristisches Aussehen gibt. Leider wird neuerdings der Schiefer aus Billigkeitsgründen durch den roten Ziegel verdrängt und so das Charakteristische der rheinischen Architekturbilder vielfach zerstört.

Auch in der Einteilung der Fenster hat Bruno Paul wieder auf den kleineren Maßstab der Scheiben zurückgegriffen, wodurch der Eindruck des Freundlichen und Anheimelnden nur verstärkt wird. Große Glasscheiben, die man nur aus äußeren Gründen anwendete, weil sie technisch herzustellen waren, wirken in der Architektur wie öde, dunkle Oeffnungen. Mit den hellen Fensterrahmen wird so das Haus im Lichte vor den weiten Rasenflächen herausgehoben aus der Umgebung wie ein schöner, alter Schloßbau.



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — WANDELHALLE MIT PAVILLON

Der Grundriß des Doktorhauses ist klar und übersichtlich mit größter Zweckmäßigkeit ausgestaltet. Die Wohnzimmer wechseln mit den einzelnen Schlafzimmern. Von der zentral gelegenen Halle mit Loggia führt ein langer Korridor zur Liegehalle, die abseits in völliger Ruhe angegliedert wurde. Alles ist in hellen, lichten Farben gehalten, freundlich und ansprechend, ohne jede Note des Familiären, die bei einer Heilanstalt, wo die Patienten fortwährend wechseln, in keiner Weise angebracht erscheint. Die Patientenzimmer sind von einfacher Vornehmheit, die Wände ohne Musterung, nur in den Ecken in feinen Streifen abgesetzt. Die Möbel wurden denkbar einfach in der Form mit starkfarbig geblümten Stoffen bespannt. In Verbindung mit Vorhängen und Teppich blieb so dennoch ein reicher Eindruck gewahrt. In den andern Zimmern sind die hellen Wände durch dunkle Streifen abgesetzt, und auch in den Möbeln wird durch dunklere Stoffbekleidung eine starke Lebendigkeit der Wirkung erreicht.

Jeder Kranke hat eine kleine Wohnung für sich, die aus einem Wohn- und kleinem Schlafzimmer besteht. Nach Bedarf können die einzelnen Räume mehr oder weniger zu einer Wohnung erweitert werden. Bei allen Räumen fällt die helle und freundliche Wirkung auf, und es ist besonderer Wert darauf gelegt, lustige Blumen- und Blättertapeten auszusuchen, die im ganzen dennoch ruhig und harmonisch wirken. Alle stark aufregenden Farben oder groteske Ornamente sind vermieden. Den gleichen Eindruck empfängt man, wenn man aus den einzelnen Fenstern in die Landschaft hinaussieht. Ueberall erscheint der Raum selbst durchgeistigt. In wohlabgewogenen Rundungen und Linien laufen die Wege des Parkes durch den grünen Rasen, und auch die weitere Landschaft, von den Vorläufern des Siebengebirges bis zu den herrlichen alten Kirchen von Schwarzrheindorf und Villich, zwischen denen im Westen die Sonne untergeht, scheint in die große Ruhe der Gesamtwirkung mit hineingezogen.

Die einzelnen Häuser der Anlage liegen abseits von einem großen alten Kloster aus der Zeit um 1700, dessen Mönche sich an einem noch heute sprudelnden Heilquell, dem sogenannten „Pützchen", ansiedelten. Abseits von diesem Hauptbauwerk sind die Häuser Bruno Pauls nach einem architektonischen Prinzip, auch aus praktischen Gründen für einzelne Krankheitsfälle, weiter auseinander gelegt, und hier ist vor allem glücklich, wie durch die verschiedene Lage der einzelnen Häuser zueinander Rasenplätze von geradezu klassischer Raumwirkung entstanden sind. Die einzelnen Grundrisse geben nur ein schwaches Bild für die unmittelbar lebendige Wirkung der einzelnen Komplexe in ihren Achsenwirkungen zueinander und der wohlabgewogenen Verteilung der Baumassen zu den einfachen Flächen von Park und Landschaft.

Dem Doktorhaus gegenüber, am anderen Ende der Wandelhalle, liegt ein kleiner, viereckiger Pavillon, dessen oberes Stockwerk





ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN WANDELHALLE MIT GARTENZIMMER

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN BLICK IN GARTENZIMMER UND WANDELHALLE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN ▫ HEILANSTALT PÜTZCHEN

WANDELHALLE MIT PAVILLON; IM HINTERGRUND DAS SCHLÖSZCHEN

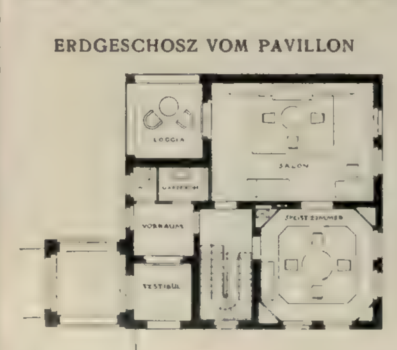


ARCH. BRUNO PAUL ■ HEILANSTALT PÜTZCHEN — SCHLÖSZCHEN UND PAVILLON

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN DOKTORHAUS

auf breiterem, abgeschrägten Unterbau ruht. Das Erdgeschoß umfaßt hier einen Speiseraum und Salon mit Loggia in vornehm durchgeführter Innenausstattung. Besonders das Eßzimmer mit abgeschrägten Ecken, macht einen überaus geschlossenen, freundlichen Eindruck. In wohltuender Rundung fügen sich die Möbel dem Raume ein: um den runden Tisch die Stühle mit ovaler Lehne und buntfarbigem Leinen, nach Entwurf von E. R. Weiss, die niedere Anrichte, leicht und graziös nach der Art der englischen Möbelkunst. Diese Möbel scheinen sich neuerdings an Stelle der alten, schweren Büfetts einzubürgern, während ihr Inhalt in den besonderen Geschirrschränken der Anrichteräume untergebracht wird. So ist es möglich, den Raum selbst freier und weiter zu gestalten. Die Raffung der Gardinen lehnt sich an die Lambrequinmode an, selbst die Franse ist wieder zur Anwendung gekommen; man braucht auf sie und ähnliche dekorative Zutaten nicht zu verzichten, wenn sie geschickt und reizvoll verwendet werden. Wie es ja überhaupt für die Weiterentwicklung der modernen Innenausstattung wichtig scheint, auch in der plastischen Verzierung der Möbel wieder reicher und prunkvoller zu werden.

ERDGESCHOSZ VOM PAVILLON



ERDGESCHOSZ VOM DOKTORHAUS



Sicherlich würde damit der deutschen Werkkunst ein größeres Absatzgebiet erobert.

Auch bei den übrigen Räumen, besonders beim Damenschlafzimmer, fällt die überlegene und glänzende Beherrschung der räumlichen Wirkungsmittel auf. Der Raum selbst ist wirklich als solcher erfaßt und durchdacht. Die Wände, die symmetrische Anordnung der Wandschränke, Decke und Teppich sind nicht um ihrer selbstwillen da, sondern verkörpern in kontrastreicher Wirkung das undefinierbare Fluidum der räumlichen Wirkung. Das Bett ist als die Hauptsache in die Mitte einer Nische gerückt, deren Stoffbespannung in leichten, bunten Blumenranken dem Ganzen eine heitere Stimmung gibt. Bei aller Einfachheit entbehrt der Raum nicht einer gewissen Eleganz.

Das reizvollste Bauwerk des ganzen Komplexes bildet das „Schlößchen" mit kleinem Einzelgarten, das mit Recht seinen Namen trägt. Man erinnert sich an kleine französische Schloßbauten, die nicht ohne geheimnisvollen Reiz, versteckt in verschwiegenen Gärten liegen. Unter großer dunkler Schieferhaube sieht das kleine Bauwerk mit seinen Fenstern lustig in die Landschaft. Das Portal springt mit zwei Fensterpaaren vor, umrahmt vom Grün der Lorbeerbäume. Auf den Rahmen der gärtnerischen Anlage ist hier besondere Sorgfalt gelegt. Ein weiter Rasenteppich, etwas vertieft, hebt das „Schlößchen" aus seiner irdischen Umgebung gleichsam heraus. Zur Seite schließen weiße Staketenzäune für Schlinggewächse den Garten ab. Steinestraden mit Treppen umrahmen kleinere Bosketts und ein Bassin, in dem das



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN DOKTORHAUS: EINGANGSSEITE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN BLICK DURCH DEN WANDELGANG GEGEN DAS DOKTORHAUS

„Schlößchen“ sich und seine Schönheit widerspiegelt. Man denkt an die reizvolle Anlage von Klein-Trianon, wo zwischen zugeschnittenem Laub und Rasen ein runder Wasserspiegel ähnlich wirkt. Mit den einfachsten Mitteln ist hier eine der feinsinnigsten Wirkungen der bürgerlichen Wohnkunst der modernen Zeit dienstbar gemacht. Es wird auch weiterhin eine wichtige Aufgabe der modernen Entwicklung sein, die differenzierte Art der französischen Wohnkultur des achtzehnten Jahrhunders zu studieren und fruchtbringend zu verwenden. Wie der Wasserspiegel in der Landschaft, so spielt

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN PAVILLON MIT WIRTSCHAFTSGESCHOSZ UND VERTIEFTEM KÜCHENHOF



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN ▫ HEILANSTALT PÜTZCHEN

DIE NEUBAUTEN IM ANSCHLUSZ AN DIE ALTE PARKANLAGE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

TREPPE IM DOKTORHAUS

ARCH. BRUNO PAUL ▫ PATIENTEN-WOHNZIMMER MIT ANSCHLIESZENDER SCHLAFNISCHE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN PATIENTEN-WOHNZIMMER

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, KÖLN



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — BLICK AUF DAS SCHLÖSZCHEN

im Innern des französischen Hauses der künstliche Spiegel eine ähnliche Rolle als Erweiterung und Belebung des Raumes, besonders als Hintergrund und Spiegelbild eines von geselligem Leben erfüllten Salons.

Reizvoll ausgestattet ist das Schlafkabinett im „Schlößchen" mit weißlackierten Möbeln und heller, lustig gestreifter Blumentapete. Bei aller Einfachheit entbehrt auch dieser Raum nicht eines gewissen Charmes und leichter Eleganz.

Neben der verhältnismäßig noch jungen gärtnerischen Anlage ist der vorhandene ältere Baumbestand zur Seite des „Schlößchens" harmonisch in die künstlerische Wirkung mit hineingezogen, und es zeugt von großer künstlerischer Ueberlegung, wie die Giebel und Silhouetten der einzelnen Häuser zu den Baumkulissen und der Linie eines Höhenzuges in Beziehung stehen. Für die Gesamtwirkung wird so ein einheitlicher und geschlossener Bildeindruck geschaffen.

Ganz besonderer Wert ist bei der Anlage auf die Ausstattung der Wirtschaftsräume gelegt. Diese pflegen gemeinhin als nebensächlich und gleichgültig behandelt zu werden. Aber gerade hier, wo die realeren Bedingungen des Alltags mitsprechen, muß dem Gesamteindruck zuliebe ein, wenn auch weniger wirkungsvoller, so doch ansprechender Eindruck angestrebt werden.

In langer Front mit vorgebauten Arkaden sind diese Gebäude in einfachem Flächenverputz gehalten, wobei nur durch die scharf eingezeichneten Türen- und Fensterreihen und einen vorspringenden Baufries das Ganze in großzügiger Weise belebt und zusammengefaßt wird. Mit dieser einfachen Behandlung kontrastieren aufs glücklichste die derberen Ziegel des Daches. Wie die blauen Türen und Staketenzäune das Ganze weiterhin beleben, zeugt von einer liebevollen Behandlung auch scheinbar gleichgültiger und neben-

ERDGESCHOSZ-GRUNDRISZ VOM SCHLÖSZCHEN



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HEILANSTALT PÜTZCHEN: SCHLOSZCHEN, OSTSEITE



ARCH. BRUNO PAUL SCHLÖSZCHEN

sächlicher Faktoren. So wird allenthalben im Gesamtbilde ein freundlicher Eindruck erreicht, der sich besonders steigert durch die verschiedentlich wechselnden Durchblicke zwischen den weißen Säulen der Wandelhalle. Gerade diese Anlage, besonders im Zusammenhange mit dem kleinen Rundpavillon, die an sich einer äußeren Notwendigkeit ihre Entstehung verdankte, ist zu einem überaus glücklichen Wirkungsfaktor geworden, durch die verschiedenen Rahmen, die sich für das Landschaftsbild ergaben und nicht zuletzt für



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN SCHLÖSZCHEN: WEIHERANLAGE VOR DER SÜDSEITE

den Durchblick innerhalb der Säulenreihen, die in strenger Gesetzmäßigkeit und weiter Perspektive sich vor dem Auge aufbauen. Die starke Helligkeit der Anlage ist vor allem für den künstlerischen Gesamteindruck hervorzuheben, und es entspricht in glücklicher Weise dem Gesamtempfinden unserer Zeit, wenn man auf die lichten und hellen Farben achtet, und sie in der modernen Architektur und Innenausstattung zur Anwendung bringt. Man hat diese Erscheinung mit praktischen und hygienischen Gründen zu erklären versucht.



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN SCHLÖSZCHEN MIT EINZELGARTEN

Aber diese Momente sind nur äußerlicher Natur, wie ja überhaupt die sogenannte praktische Schönheit, die im modernen Kunstgewerbe immer genannt wird, nur wenig für die Erklärung unserer Anschauung bietet. Jene Strömungen gehen durchaus zusammen und parallel mit der modernen Lichtmalerei und dem Impressionismus, der in jeder Beziehung, besonders in der modernen Ornamentik zum Ausdruck kommt, so in den bewegten kleinen geometrischen Ornamenten (Peter Behrens), die für das Auge die Luft vor den Dingen vibrieren lassen.

Die moderne Architektur und Raumausgestaltung in der Art Bruno Pauls scheint gerade für eine Heilanstalt besonders geeignet. Die menschliche Natur hat ein starkes Empfinden für richtige Proportionen und wohltuende Farbenkombinationen, und ganz besonders wird ein Kranker auf eine exaltierte Ausgestaltung seiner Umgebung in wenig günstiger Weise reagieren. Wie eine schöne Landschaft beruhigend und wohltuend auf die menschlichen Nerven wirkt, so ist das noch viel stärker mit der fortwährenden Umgebung des Kranken, im Hause, der Fall. Erfahrungsgemäß hält man daher in Krankenhäusern alles fern, was die Phantasie des Leidenden aufregen und beschäftigen könnte. Aber während gewöhnlich die Umgebung in den Krankenhäusern in ihrer übertriebenen Nüchternheit lähmend wirkt, kann durch eine mehr menschliche Art dem Kranken manche Erleichterung verschafft werden. Es war daher ein glücklicher Gedanke des Herrn Dr. Peipers, in Bruno Paul einen Künstler zu gewinnen, der dieses wichtige Gebiet durch die moderne Auffassung in künstlerischer und hygienischer Beziehung erobert hat und ein Muster einer modernen Heilanstalt aufstellte. Dieses Moment kann in seelischer Beziehung für die moderne Heilmethode nicht hoch genug angeschlagen werden, und jenen scheinbar äußerlichen Faktoren gegenüber wird der Kranke von vornherein viel eher das Empfinden haben: „Hier mußt du gesunden." Als schönes Dokument eines wiedererwachten historischen Empfindens, ist der Anlage ein Schlußstein eingefügt, unter einem Rundbogen eine Blumenvase von Wackerle mit der schöngezeichneten Inschrift:

Die erweiterten Parkanlagen Doktorhaus, Pavillon und Schlößchen entstanden im Jahre 1911 nach den Plänen von Professor Bruno Paul. Pützchen im Frühjahr 1912. Dr. A. Peipers.

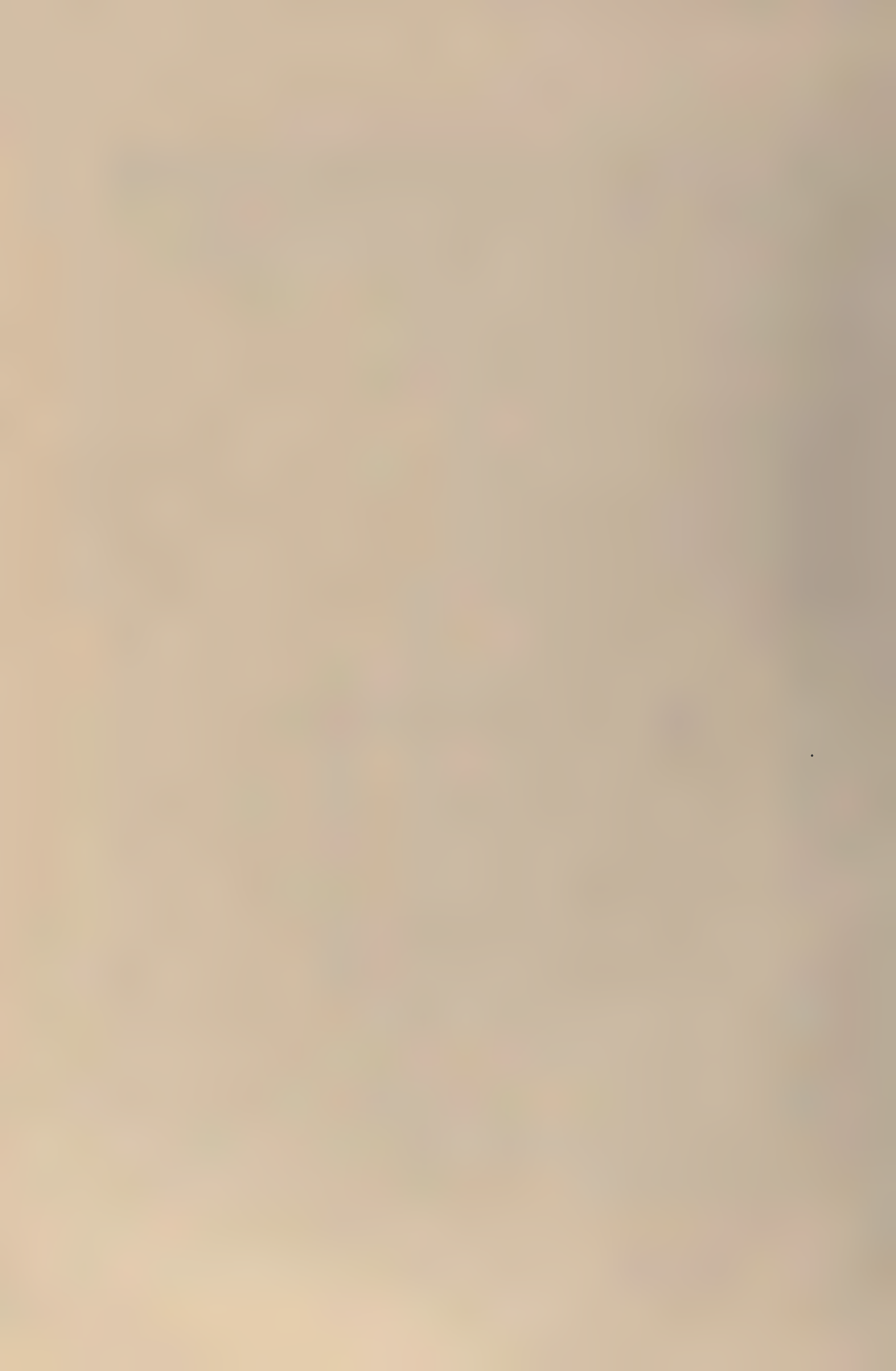
Das Muster der Urkunde eines Bauwerkes, an dem die Späteren ihre Freude haben werden.

MAX CREUTZ



BRUNO PAUL-BERLIN — ESZZIMMER IM PAVILLON

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, G. M. B. H., KÖLN



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

SCHLAFZIMMER IM PAVILLON



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN
SCHLAFKABINETT IM SCHLOSZCHEN

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, KOLN

HEILANSTALT PÜTZCHEN WIRTSCHAFTSGEBÄUDE: RÜCKSEITE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN WIRTSCHAFTSGEBÄUDE



ARCH. BRUNO PAUL ▫ HEILANSTALT PÜTZCHEN — WIRTSCHAFTSGEBÄUDE: MITTELTRAKT



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

BLICK AUF PFERDESTALL UND WAGENREMISE

EIN WOHNHAUS IN WIESBADEN

Das achtzehnte Jahrhundert hat durch die Könige Frankreichs die eigentliche Wohn- und Gesellschaftskultur geschaffen. Licht und Helligkeit, Gold, Glanz und helle Farben, Spiegel und Kristalleuchter in ihren mannigfachen Reflexen, das sind die Elemente, deren eine verfeinerte Wohnkultur heute nicht mehr entraten kann. Bruno Paul knüpfte wieder an diese Tradition an, nicht um sie zu kopieren, sondern mit neuen Möglichkeiten der modernen Zeit jene feine alte Art wieder zu beleben. Das Bürgertum hatte sich um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts der alten aristokratischen Kultur mit einer ge-



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS H.: EINGANG



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS H.: GESAMTANSICHT MIT GARTENHAUS UND LAGEPLAN

wissen Plumpheit bemächtigt und sie ihres eigentlichen Reizes beraubt. Hier war ein neuer, differenzierter Geschmack vonnöten, um für das Bürgertum einer neuen Zeit ein aristokratisches Empfinden in modernem Sinne neu zu gestalten. Dieses Wiesbadener Wohnhaus ist eines der seltenen Beispiele dieser neuen Wohnkultur, die völlig den Ansprüchen des modernen Bürgertums entgegenkommt und gleichzeitig dem verfeinerten Geschmack in jeder Weise Rechnung trägt. In der Gesamtanlage des Hauses innerhalb der gärtnerischen Anlagen sowohl wie im Innern, in der Einteilung der Räume bis in alle Einzelheiten, ist die alte, aristokratische Schloßkultur für die Lebensart des modernen Menschen neu geschaffen und dienstbar gemacht.

Der Aufbau des Hauses, eine große kubische Masse, in der Art der alten Herrenhäuser, erinnert an die Anlage des Doktorhauses der Heilanstalt Pützchen, nur mit dem Unterschiede, daß hier die einzelne Villenanlage individueller und selbständiger herausgearbeitet werden konnte.

Die Vorderfront, in zwei Stockwerken und Dachgeschoß, mit dem Halbrund eines von edlen Säulen getragenen Balkons, ist klassizistisch zu nennen in der Einfachheit der Silhouette, der fein abgewogenen Verteilung der einzelnen Wirkungselemente. Auf dem Balkon setzen feine Wandpfeiler die Tektonik des Unterbaues fort, und besonders wohltuend ist hier sowohl der Wechsel des Maßstabs, wie bei den Türen und Fenstern zu denen des Untergeschosses. Nichts scheint einfacher, als eine derartige architektonische Lösung. Und doch ist es merkwürdig, wie diese scheinbar einfachen Dinge so selten getroffen werden. Schon ihre Nachahmung würde tot und wirkungslos werden. Aehnlich wie die Kopien alter Häuser niemals das Leben des Originales wiedergeben können. Wie beim Kunstwerke, so handelt es sich auch bei derartigen Architekturen um ein unwägbares Fluidum, das



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS H. MIT GARTEN UND GRUNDRISSEN

unnachahmlich, nur aus der Künstlerhand selbst hervorgehen kann.

Die Rückseite des Hauses zeigt wie bei alten Schloßbauten, zwei seitlich vorspringende Bauteile, die eine feine malerische Belebung durch Licht- und Schattenkontraste erzeugen.

Die Hauptfront des Hauses liegt nach Osten, der Sonne entgegen, während die Südseite mit einem sehr edel durchgebildeten Eingangsportal mit kleineren Fenstern durch hohe Spalieranlagen gegen die Sonne geschützt wird. Nach Westen ist ein zweiter Balkon vorgelagert.

Ganz besonders wirkungsvoll erscheint der ganze Bau vor der großzügigen Weite der Landschaft mit den Höhenzügen der Taunusberge im Hintergrunde. Beide stehen in einem gewissen Einklang. Nur eine großzügige Architektur konnte sich vor dieser Landschaft behaupten und mit ihr in einem inneren Zusammenhange stehen. Irgendwo ist über den Zusammenhang eines Hauses mit Garten und Umgebung in einer hervorragenden Bauzeitung zu lesen: „Die Form des Gebäudes wird eine verschiedene sein müssen, je nachdem es etwa an der Straße liegt, wo es mit der anschließenden Mauer den Garten abschließen soll, oder ob es ein wenig von der Straße hinter der geöffneten Mauer zurückgelegt wird, ob es in der Mitte des Gartens den Mittelpunkt

ERDGESCHOSZ

OBER-GESCHOSZ

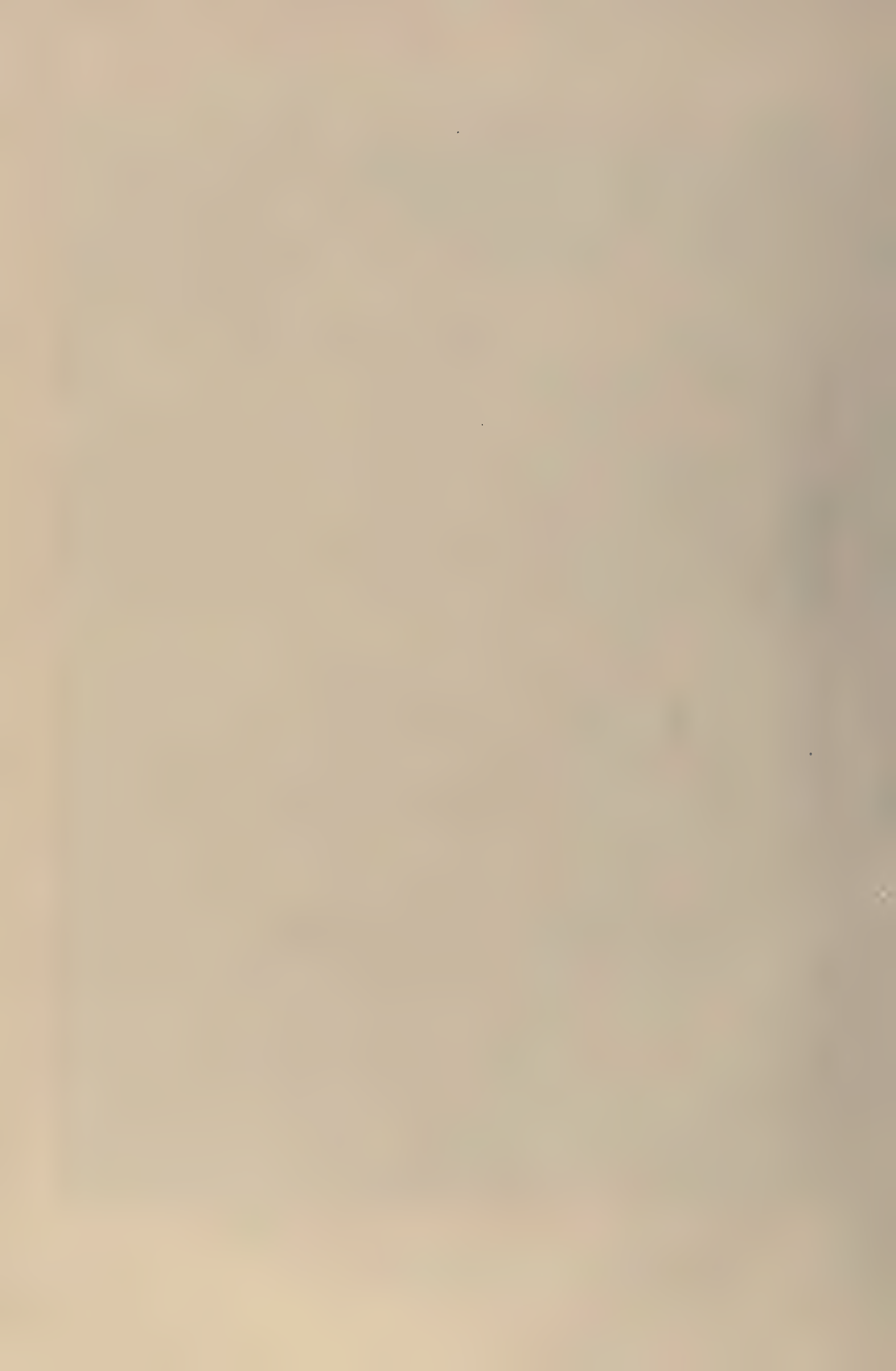


ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS H.: NORDWESTSEITE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS PROF. DR. H. IN WIESBADEN





ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS H.: RÜCKSEITE

eines flachen Parterres bildet und dann sehr passend zentral gestaltet wird, oder ob eine Allee auf die Vorderseite des in der Tiefe des Gartens liegenden Hauses zuführt, ob es weiter auf der Ecke oder Seite des Gartens liegt u. s. f. Seine Erscheinungsform richtet sich, in all diesen Fällen verschieden, nach den räumlichen Vorstellungen, die der Künstler bei der Tätigkeit des Entwerfens von dem Garten im Zusammenhang mit dem Hause hat.“ Kann es etwas Selbstverständlicheres geben als diese Ausführung? Und doch scheint sie notwendig und charakteristisch zugleich für unsere Zeit zu sein.

Im Grundriß des Hauses liegt, nach dem Erker der Südseite das Speisezimmer, dahinter die Diele, während sich nach rechts Vorraum, Garderobe und Anrichte, nach links das geräumige Herrenzimmer und das Zimmer für die Dame angliedern, wobei überall dem Ausblick in die unvergleichliche Landschaft Rechnung getragen wurde. Im oberen Stockwerk liegt das Frühstückszimmer, wieder nach dem Balkon der Südseite zwischen den einzelnen Schlafzimmern. Der Grundriß ist von geradezu klassizistischer Einfachheit und Uebersichtlichkeit und weit entfernt von jener verworrenen mittelalterlichen Bauweise, die nirgendwo eine klare Einteilung und vor lauter Eckchen, Winkeln und Treppen auch keine Raumwirkung möglich machte.

Von großer Schönheit und monumental in der Wirkung ist das Eingangsportal, von einfachen Pfeilern getragen mit vorgekragtem Gesims. Der Vorraum zeigt wieder die feine alte Art des Bodenbelags alter Patrizierhäuser, dunkle Marmorplatten, die mit weißen Feldern abwechseln. Die Wände wurden in einfachen Flächen symmetrisch gegliedert. Dem abgewogen architektonischen Eindruck zuliebe sind hier zwei niedere Ruhesofas in antikischem Stile aufgestellt. Der Vorraum eines pompejanischen Hauses scheint im modernen Sinne wieder aufzuleben, als neutrale Vorbereitung auf die eigentlichen Wohnräume. Auch in der Diele ist der Raumeindruck als solcher in erster Linie maßgebend gewesen. Die großen Treppenanlagen der älteren Bauart, die gewöhnlich den Charakter dieses Raumes zu bestimmen pflegen, ihm jedoch meistens den Charakter eines Treppenhauses geben, sind hier weggefallen. Unmerklich durch ein Geländer abgetrennt, das den Raum teilt und belebt, führen mehrere Stufen nur empor zu einer, außerhalb der Diele eingebauten Treppe. So wird ein großer, freier Raum möglich, der in Verbindung mit dem Speisezimmer sich bis in den apsisartigen Erkerausbau fortsetzt. Für die Geselligkeit entsteht so ein geradezu idealer, großer Festraum, der allen Ansprüchen genügen dürfte. Daneben können die anderen Räume ruhig dem Bedarf des



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS H.: VESTIBÜL

Alltags entsprechend, kleiner gehalten sein. Dieses Prinzip ist für das bürgerliche Wohnhaus durchaus mustergültig und entspricht den Bedürfnissen, die ein moderner Mittelstand heute billigerweise stellen muß. Geringeren Anforderungen würde auch ein großer Raum genügen, der höchstens von zwei kleineren eingefaßt zu sein braucht, da erfahrungsgemäß die Geselligkeit sich meistens in einem Raume konzentriert. Jedenfalls ist bei der noch heute üblichen Mietwohnung mit einer ganzen Zahl kleiner, unbrauchbarer Räume eine große Geselligkeit geradezu unmöglich gemacht, wenn nicht vorher, um Raum zu schaffen, alle bewegliche Habe aus den Zimmern entfernt wird. Was auf diesem Gebiete in Berliner Mietwohnungen geleistet wird, grenzt ans Tragikomische. Das Prinzip des Einheitsraumes hat sich allmählich aus dem Atelierleben der Künstler entwickelt und wird für den weiteren Ausbau noch auf manche Art zu variieren sein.

Das Haus H. bringt hier einen geradezu glänzenden Vorschlag, besonders durch den Ausbau der Apsis, die in Verbindung mit Speisezimmer und Diele an das basilikale Grundschema des alten Festraumes erinnert. Aus diesem Zusammenhange heraus, sind beide Räume durch den Charakter ihrer Helligkeit möglichst zusammengefaßt. In der Diele besteht die Wandbespannung aus einem großmustrigen Stoff mit Blumengirlanden. Das gleiche Muster kehrt auf den Möbeln wieder, während Decke und Teppich in ruhigem Kontrast die Lebendigkeit des Musters steigern. Möbel und Holzpfeiler der Wand sind in strenger Symmetrie gehalten, das alte Geheimnis der edlen und einfachen Kunst, die hier bis in alle Einzelheiten mit größter Konsequenz durchgeführt wurde.

Von der Diele ins Eßzimmer führt eine weiße Schiebetür aus Rautenstäben mit Rosetten zusammengehalten, darüber das Symbol des Hauses von Girlanden umrahmt.

Das Eßzimmer in Rot scheint räumlich am wirkungsvollsten. Die Gliederung der Wand durch weißes Rahmenwerk in klare Einheiten und das ähnlich aufgeteilte Halbrund des Erkers ist für diesen Eindruck bestimmend. Zwischen den Türen zum Garten hin sind im Halbrund vier hohe Spiegel angeordnet, die im Lichte des Tages oder am Abend im Widerspiegeln der Lichterkrone dem Raume Glanz und Lebendigkeit verleihen. Hier endlich ist

die alte Kunst der Verwendung von Spiegeln, als Erweiterung des Raumeindruckes im lustigen Widerspiel des geselligen Lebens im altfeudalen Sinne gelöst. Wie draußen der Wasserspiegel die Schönheit von Haus und Landschaft wiedergibt, so ist hier für das Innere des Hauses eine ähnlich reizvolle Lösung gefunden. Die kristallenen Armleuchter vor den Spiegeln, die venezianische Krone mit Prismen und Kristallen entzünden sprühendes Leben.

Ein derartiger Raum ist für eine heitere Geselligkeit wie geschaffen. Farbige Toiletten sowohl wie der dunkle Frack heben sich kontrastreich von diesen Wänden ab. Die Stühle sind in einfach geschwungenen Linien für den Menschen selbst gedacht ohne vielerlei Zierwerk, das gerade an diesen Bestandteilen der Innenausstattung am wenigsten angebracht erscheint. Die Möbel selbst, ein eingebautes Büfett und zwei niedere Kredenzen sind in streng linearem Faltwerk gehalten, um die räumliche Tektonik nicht zu stören. Die Decke in leichtgewundenen Perlschnüren, der Teppich mit breiter Blumenborte geben einen neutralen Ausklang der feinen Gesamtwirkung.

Der Charakter des Arbeitszimmers des Herrn atmet eine ruhige vornehme Wirkung, nur belebt durch einfache Gebrauchsmöbel, die in leichter Rundung geschwungen sind. Hier wie auch beim Damenzimmer ist es bemerkenswert wie harmonisch sich alte und neue Kunst der künstlerischen Gesamtwirkung einordnen. Und darin liegt wohl überhaupt ein großer Erfolg der modernen Raumkunst, daß man Elemente jedweder Stilart von Wert verwenden kann, sobald ein wirklicher Künstler sie schuf.

Im Damenzimmer sind alte Biedermeiermöbel verwendet, die in diesem Raume durchaus modern wirken. Eine glückliche Auswahl moderner Kunst, wie Plastiken von Barlach und Hoettger, geben dem Raum tieferes Leben und Bedeutsamkeit.

Die Treppe selbst ist noch hervorzuheben in der feinen Schweifung der Führung und der rhythmischen Gliederung des dunkelgefaßten Geländers.

Auch bei den übrigen Räumen, besonders einem freundlichen Zimmer im leichten Dekor von Blumen und Spaliermustern, mit dem Blick auf Garten und Weite ist der innige Zusammenhang des Bewohners zu seiner Umgebung gewahrt und mit ihm in Einklang gebracht. In all diesen Räumen tritt der Mensch selbst vor der straffen Gliederung des Hintergrundes wirkungsvoller in Erscheinung. Seit der Renaissance hat man den Menschen im Raume und in Beziehungen zum architektonischen Hintergrunde und zur Landschaft



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS H.: TREPPENHAUS



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS H.: BLICK IN DIELE UND TREPPENHAUS



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS H.: TÜR ZWISCHEN DIELE UND ESZZIMMER



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS H.: ESZZIMMER



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

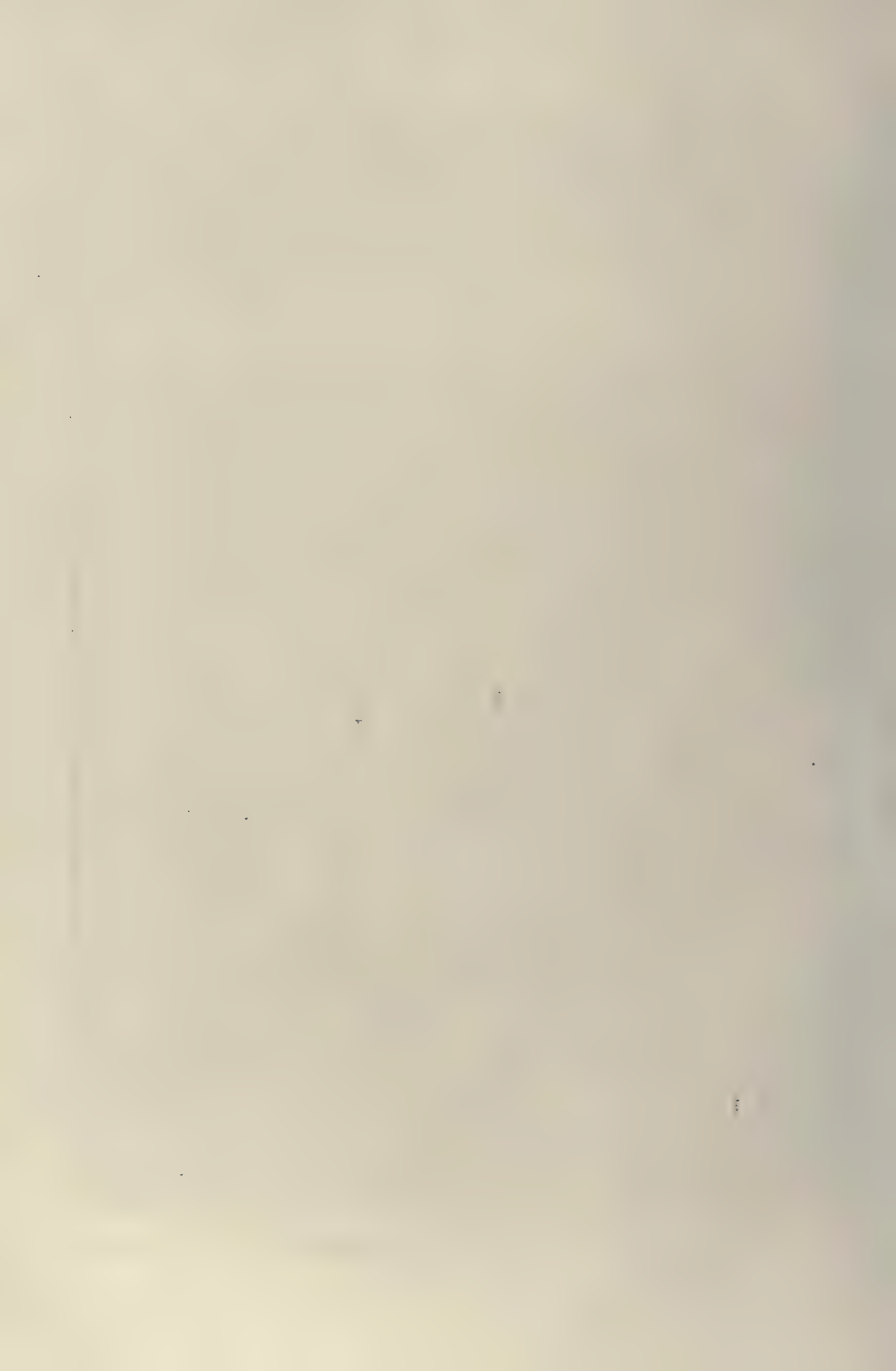
HAUS H.: ESZZIMMER



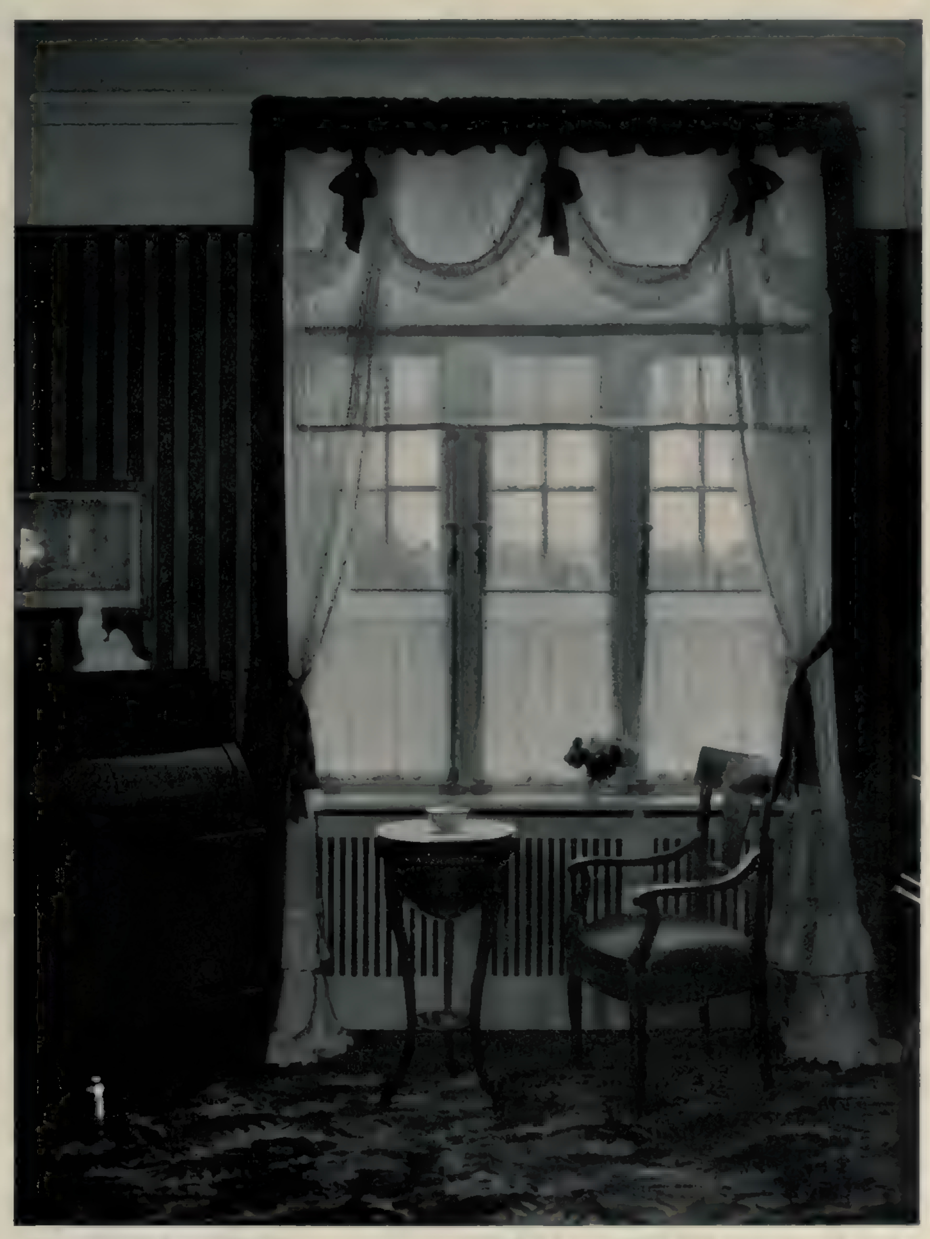
ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS H.: ESZZIMMER



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS H.: ESZZIMMER



gesehen und dargestellt. Das siebzehnte Jahrhundert verstärkte diese Beziehungen durch malerische Hell-Dunkelkontraste. Die Kultur des achtzehnten hat den innigsten Zusammenhang und Einklang zwischen Mensch und Umgebung erreicht. Auch die bürgerliche Kultur des neunzehnten Jahrhunderts kennt einen feinen Zusammenhang zwischen dem Menschen, seiner engeren Umgebung, der Kleidung und seiner weiteren, der Architektur. Nur die letzten Jahrzehnte haben über diese Dinge nicht weiter nachgedacht; sie schienen gleichgültiger gegenüber den neuen großen Arbeitsgebieten und ihrer Erledigung. Sicherlich ist die Architektur die weitere Kleidung des Menschen. Beide sind für einander geschaffen und auf einander angewiesen. Es scheint jedoch nicht ganz richtig, daß die Architektur, wie Theodor Fischer sagt, niemals Selbstzweck sein darf, daß sie vielmehr immer im Hintergrunde bleiben und auf den Menschen wirken soll. „Wenn man die Wirkungen der meisten Architekturen vergliche, so würde man zugeben, daß der Mensch, auch wenn er geputzt und sehr schön gekleidet gehe, vor der reichen modernen Architektur nichts sei. Er denke



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS H.: DAMENZIMMER MIT ALTEN MÖBELN



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS H.: FRÜHSTÜCKSZIMMER

dabei besonders an Architekturen, die den Reichtum früherer Stile imitierten. Man finde dort, daß die Frau im eleganten Kostüm durchaus nicht wirke, daß der Mann im Frack erst recht nicht wirke. Wenn sich dagegen in den Innenräumen vor alten Architekturen Menschen aufstellten und spazieren gingen, so würde man immer beobachten, daß die Architektur zurücktrete! Der Mensch würde die Hauptsache, er würde interessant und wichtig." Diese Ausführungen sind von hohem Interesse, doch scheint es wichtig zu betonen, daß der Mensch nur dann im Zusammenhang mit der Architektur wirkt, wenn er sich richtig trägt und kleidet. Der Mensch als solcher kann niemals Hauptsache sein, seine künstlerische Existenz und Erscheinung wirkt immer nur in der Umgebung. Wie der Einzelne seine Umgebung schafft und ausgestaltet, so kann man umgekehrt auch von Umgebung und Innenräumen auf die Menschen schließen, die sie bewohnen. Beides, die Art wie der Mensch sich trägt und kleidet, sind Ausfluß einer kulturellen Strömung, die wir heute in Deutschland noch nicht in voller Klarheit übersehen, trotzdem sie schon lange vorhanden ist. Alles, was den modernen Menschen auszeichnet, ist auf jene unwägbaren Dinge zurückzuführen, die das Leben der Zukunft bedeuten. Wer sich ihrer bemächtigt und alles zu einer kulturellen Einheit vereinigt, wird als Künstler für alle Aeußerungen seiner Persönlichkeit den gleichen Ausdruck finden: in Kleidung und Architektur, in Beruf und Arbeit. Die Innenräume dieses Wiesbadener Hauses sind ein wirkungsvoller Rahmen für seine Bewohner. Es besteht ja immer eine gewisse Divergenz zwischen Künstler und Auftraggeber insofern, als der Künstler niemals die Veranlagung und Neigungen der Bewohner seiner Räume ganz erfassen kann. Die beiderseitigen Wünsche pflegen sich nicht immer zu decken, und viele suchen sich bei Einrichtungen von Wohnräumen mit alter Kunst zu helfen, da sie hier den eigenen Geschmack und die eigenen Wünsche mitsprechen lassen können. Und in der Tat haben ja moderne Räume häufig den Charakter von toter Ausstellungskunst. Die Räume Bruno Pauls treffen hier in jeder Beziehung das Richtige. Seine Architektur und Innenausstattung ist gleichsam nach einem Normalschema gebildet, das alle guten und wertvollen Elemente in sich aufnehmen kann, Gleiches zu Gleichem gesellt in einem wertvollen inneren Zusammenhang, nicht im äußerlichen Schematismus einer stilistischen Anschauung. Was



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS H.: WAND IM HERRENSCHLAFZIMMER

der modernen Wohnungskultur im allgemeinen noch fehlt, ist die Verquickung mit künstlerischen Elementen der Plastik und der Malerei. Bruno Paul hat vorläufig erst die kostbare Schale geschaffen, die trotz ihrer selbständigen Schönheit den eigentlichen Kern erst fassen soll. Der Künstler selbst brachte für die dekorative Ausgestaltung die stärkste Veranlagung mit. Für den „Simplicissimus“ hat er Zeichnungen geschaffen, die unvergeßlich sind, Volkstümliches aus der oberbayerischen Landschaft und Aehnliches, das sich zu einer großzügigen Malerei für Diele und Wohnraum in glänzender Weise eignen würde. Leider hat Paul diese einzigartige Seite seiner Veranlagung in Berlin völlig abgestreift. Er ist ganz zum Raumkünstler geworden, und man gewinnt den Eindruck, daß er uns seine letzte eigentliche Veranlagung noch vorenthält.

Wenn man von Bruno Paul absehen muß, so kommen für die Ausstattung des modernen Bürgerhauses heute eine große Anzahl junger Maler und Bildhauer in Betracht, die leider noch ein einsames Dasein fristen. Vor allem die Künstlergruppen des „Blauen Reiters“, der „Neuen Secession“, der „Brücke“ und andere, die heute auch dem Mittelstand finanziell noch erreichbar sind, und denen damit Gelegenheit würde, in Sturm und Drang sich auszuleben. Es gibt heute kaum Jemanden, der sein Haus diesen „Wilden“ preisgeben würde. Mit Unrecht. Man würde viele Freude an diesen Dingen haben und gleichzeitig das Bewußtsein, der jungen Kunst nach besten Kräften ein Helfer zu sein. Denn wer kann heute sagen, was aus dieser neuen kraftvollen Art sich entwickeln wird? Wir stehen heute vor einer ähnlichen Wandlung der Anschauung wie vor hundert Jahren in den Zeiten der Romantik. Man lerne aus den folgenden Worten aus Goethes „Kunst und Altertum“ vom Jahre 1817, wie man nicht mit überlegenem Witz und moderner Kritik, sondern ernst und gemessen das neue Werden verfolgte und beobachtete: „Gegenwärtig herrscht, wie allen denen, die sich mit der Kunst befassen wohl bekannt ist, bey vielen wackern Künstlern und geistreichen Kunstfreunden eine leidenschaftliche Neigung zu dem ehrenwerthen, naiven, doch etwas rohen Geschmack, in welchem die Meister des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts verweilten. Diese Neigung wird allerdings in der Kunstgeschichte merkwürdig bleiben, da bedeutende Folgen daraus entstehen müssen; allein von welcher Art sie seyn werden, bleibt zu erwarten. Ob, wie Be-

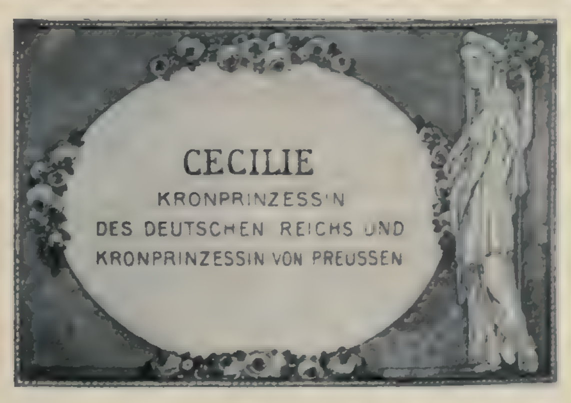


ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS H.: ARBEITSZIMMER DES HERRN

günstiger jenes neu hervorgesuchten alten Geschmacks hoffen, die Kunst auf solche Weise sich wieder erheben werde? ob ihr ein frommer Geist neue Jugend, frisches Leben einzuhauchen sey? oder, wie die Gegner befürchten, ob man nicht vielmehr Gefahr laufe den schönen Styl der Formen gegen Magerkeit, klare, heitere Darstellungen gegen abstruse, trübsinnige Allegorien umzutauschen und das charakteristische, tüchtige, kräftige immer mehr zu verlieren? Geschehe übrigens, was da wolle, allemal bleibt es der Mühe wert zu forschen, wie solche Neigung, solche Vorliebe zum Veralteten Eingang fand, und was für Umstände zu ihrer Verbreitung beygetragen.“ Es ist merkwürdig wie heute ganz ähnliche Stimmungen die jungen deutschen Künstler ergriffen haben. Auch wir gehen heute wieder auf primitive Zeiten, auf die mittelalterliche Anschauung und auf die Volkskunst zurück, weil wir einsehen, daß dort die eigentlichen Wurzeln unserer Kraft liegen, die in Wachstum und Entwicklung durch fremde Einflüsse jahrhundertelang aufgehalten wurden. Kraftvolle Anschauungen des Mittelalters begegnen sich mit der modernen Arbeitsweise unseres Volkes. Das Arbeiten an der Maschine, die großen Anlagen innerhalb des Industriegebietes haben gänzlich neue Anschauungen, neue Werte an Kraft und Größe gezeitigt. Wer einmal die großen Hochöfen gegen den Nachthimmel sah, die Silhouetten der Fabriken, die Kegel der Schlackenberge, der weiß, daß hier eine neue Welt entstanden ist, die weit von der arkadischen Romantik anderer Landstriche abliegt. Diese neue Anschauung ringt nach Ausdruck. Wir finden sie wieder in der volkstümlichen Kunst der Frühzeit, der romanischen Kunst, in der Architektur der Bauernhäuser, in der Volkskunst selbst, in der kraftvollen Art einfacher klassizistischer Bauwerke. Vor allem im Volkstümlichen ruht eine frische Lebendigkeit, die unerschöpflich ist und eine Fülle neuer Einfälle birgt. Unser junges Volk besinnt sich endlich auf sein eigenes Wachstum. Im allgemeinen war viel fremdländischer Einschlag in der deutschen Kunst. Man mußte ihn mit in Kauf nehmen, weil nichts Besseres vorhanden war. Für die Zukunft muß er zurückstehen vor dem neuen Wollen eines jungen Geschlechts. Aus diesem Gesichtspunkt heraus sind die modernsten Strömungen unserer jüngsten Kunst zu erklären. Man suche ihre Weiterentwicklung aus der Naturnotwendigkeit unserer Zeit heraus zu verstehen und zu würdigen.

Max Creutz



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE BESUCHSKARTEN (RADIERUNGEN)

KÜNSTLERISCHE BESUCHSKARTEN UND FAMILIEN-DRUCKSACHEN

Im Juniheft der „Dekorativen Kunst" zeigten wir künstlerische Glückwunschkarten in Buchdruck und andere Gelegenheits-Drucksachen, wie sie sich mit den vorhandenen, von Künstlern entworfenen Zierstücken unserer großen Schriftgießereien leicht herstellen lassen. Heute wollen wir auf die technisch viel wertvolleren, originalgraphischen Blätter hinweisen und zwar zunächst auf die Besuchskarten.

Es handelt sich also nicht um die einfachen, in Typensatz gedruckten Karten, die zweifellos in den meisten Fällen am angemessensten sind und dabei durchaus des ästhetischen Reizes nicht zu entbehren brauchen, auch nicht um die geschriebenen oder gezeichneten Karten — von RUDOLF KOCH wären da eine ganze Reihe sehr zweckentsprechender, oft mehrfarbiger Karten zu nennen — sondern um die radierten Besuchskarten, wie sie um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts in so reicher künstlerischer Ausgestaltung beliebt und verbreitet waren. Um diese schöne alte Sitte zu neuem Leben zu wecken, hatte die Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe im Jahre 1908 einen Wettbewerb veranstaltet, dessen Erfolge zu den besten Hoffnungen zu berechtigen schienen. Die beiden ersten Preise für Besuchskarten der Kronprinzessin Cecilie von Preußen und der Prinzessin Johann Georg von Sachsen trug der feinsinnige, weiblichem Empfinden so nahestehende Worpsweder Maler HEINRICH VOGELER davon.





Den Abbildungen auf Seite 193 haben wir noch zwei andere Karten seiner Hand hinzugefügt. Den dritten I. Preis in jenem Wettbewerb erhielt der Münchner Graphiker HANS VOLKERT. Seine Karte für Finy Doetsch-Benziger (Abb. S. 194) ist wohl die zarteste moderne Schöpfung, die bisher auf diesem Gebiet entstanden ist. Auch seine eigene Besuchskarte ist ein schätzenswertes, charakteristisches Zeugnis seiner Kunst.

So groß auch die Beteiligung und das Interesse an jenem Leipziger Wettbewerb war, die rechte Nachwirkung ist doch wider Erwarten ausgeblieben. Hatte man sich davon ein ähnliches



FRITZ MOCK-BASEL BESUCHSKARTE HERMANN HIRZEL-BERLIN BESUCHSKARTE

Aufleben versprochen, wie in der modernen Ex libris-Kunst, deren sich der Sammeleifer in solch hohem Maße bemächtigt hat, so sah man sich in diesen Erwartungen enttäuscht. Es ist seitdem nur wenig Neues bekannt geworden, von dem zu sprechen sich lohnen würde; hingewiesen sei auf die sehr geschmackvollen, als ornamentale Rahmungen aufgefaßten Karten des Münchener Radierers HUBERT WILM (Abb. S. 195).

Auch die künstlerische Ausschmükkung von Verlobungs-, Vermählungs- und Geburtsanzeigen böte der Kleingraphik ein dankbares Arbeitsfeld, und es ist nur zu bedauern, daß gerade für Arbeiten dieser Art so selten Künstler herangezogen werden. Besonders reizvolle Lösungen solcher Aufgaben sind die gezeichnete Verlobungskarte THEODOR GENGNAGELS, eines Kleukens-Schülers, und die frisch und lebendig empfundene Vermählungsanzeige ALOIS KOLBS (Abb. S. 196). Köstlich in ihrer strengen, echt deutschen Stilisierung ist die radierte Geburtsanzeige RUDOLF SCHIESTLS (Abb. S. 196).





HANS VOLKERT BESUCHSKARTEN

Ein weit reicheres Material bietet sich dem Sammler künstlerischer Glückwunschkarten, wie sie Künstler und Kunstfreunde beim Jahreswechsel ins Land schicken; längst schon sind sie ein wichtiger Bestandteil privater graphischer Sammlungen geworden. Aus der schwer zu übersehenden Fülle moderner Arbeiten können wir nur einen kleinen Teil im Bilde zeigen und nur auf einige der wichtigeren auf diesem Felde tätigen Graphiker hinweisen, ohne damit einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Fast alle bekannteren Ex libris-Künstler haben auch



MARCUS BEHMER NEUJAHRSKARTE



HUBERT WILM-DACHAU — BESUCHSKARTEN (RADIERUNGEN)



HUBERT WILM-DACHAU — VIGNETTE FÜR EINE VERMÄHLUNGSANZEIGE



THEODOR GENGNAGEL-DARMSTADT — VERLOBUNGS-ANZEIGE



ALOIS KOLB LEIPZIG HOCHZEITSKARTE (RADIERUNG)

Neujahrskarten geschaffen. Unsere Abbildungen zeigen eine in der Erfindung sehr niedliche kleine Radierung von MARCUS BEHMER (S. 194), eines der für KOLB charakteristischen Blätter (S. 198), die originelle Karte SCHIESTLS mit den Glückstauben und ein an japanische Motive gemahnendes Blatt von ALICE CLARUS in Leipzig, beide im Original durch Kolorierung im Ausdruck noch gesteigert, ferner zwei gut deutsche, stimmungsvolle Landschafts-Radierungen von GEORG BROEL in Schleißheim, eine farbige Steinzeichnung des phantasievollen Illustrators ERNST KREIDOLF, sowie eine radierte Karte VOLKERTS mit lustigen Putten (Seite 197).

Eine in der bunt aquarellierten Originalsteinzeichnung entzückend wirkende Einladungskarte von HUGO STEINER-Prag (S. 199) mag hier als Repräsentant ähnlicher Gelegenheits-Drucksachen gelten und zu einem Anhang durchweg farbiger Drucksachen überleiten, die in der „Wiener Werkstätte“ erschienen sind und von dem hochentwickelten ornamentalen Geschmack der Wiener Kunstschule Zeugnis ablegen. Neben wundervollen Ansichtspostkarten in feinkolorierten Umrißzeichnungen von Wien und anderen Städten gibt es da eine reiche Auswahl von Glückwunschpostkarten zu allen festlichen Gelegenheiten sowie eine Reihe amüsanter Tisch- und Speisekarten, eine Drucksachengattung, die noch sehr der künstlerischen Reform bedarf und — wenn man von den wenigen, von Künstlerhand für besondere Anlässe geschaffenen Blättern, wie ALOIS KOLBS Cantate-Karte, absieht — bei uns leider noch ganz dem Geschmack der Fabrikanten und Papierwaren-Händler überlassen ist.

ALBERT MUNDT



RUDOLF SCHIESTL-MÜNCHEN GEBURTSANZEIGE (RADIERUNG)






GEORG BROEL-SCHLEISZHEIM

GLÜCKWUNSCHKARTEN (RADIERUNGEN)



E. KREIDOLF-MÜNCHEN ▪ GLÜCKWUNSCHKARTE

Viel Glück im neuen Jahr!

HANS VOLKERT-MÜNCHEN ▪ GLÜCKWUNSCHKARTE

ALOIS KOLB-LEIPZIG

NEUJAHRSKARTE (RADIERUNG)



RUDOLF SCHIESTL-MÜNCHEN ▫ GLÜCKWUNSCHKARTE



ALICE CLARUS-LEIPZIG ▫ GLÜCKWUNSCHKARTE

Kein Mensch kann vorher wissen, was eine Nation alles zu leisten vermag, wenn ihr die Sonne der Weltgeschichte günstig leuchtet. Was weiß man denn davon, was alles in einem Einzelmenschen steckt, solange er nicht die Gelegenheit hatte, sich zu entfalten? Wer hätte es früher den Deutschen zugetraut, daß sie jetzt Untergrundbahnen und Luftschiffe herstellen? Wer hätte ihnen überhaupt noch zugetraut, daß sie ihre Einheit finden?



HUGO STEINER-PRAG EINLADUNGSKARTE

Aber Kunstformen zu schaffen ist doch noch etwas anderes als Wissenschaften begründen und Hochöfen bauen. Dazu gehört eine geheimnisvolle seelische Kraft, für die es keine erlernbaren Vorbilder gibt. Soll nun gar aus vielen einzelnen Kräften ein nationaler Formensinn entstehen, so hört alle mitgebrachte Methode auf. Man kann nichts tun, als auf die Pulsschläge des neuen Werdens achten und durch Mitfreude das stärken, was aus der Tiefe der Seelen aufsteigt.

Machen wir also die Augen auf! Schauen wir an, was die neue Kunst uns bietet! Lernen wir von ihr, sie verstehen! Dann werden wir uns persönlich entscheiden können, ob wir an ihre Zukunft glauben. Mit Theorie ist hier nichts getan. Wer Augen hat zu sehen, der sehe!

Zuerst die Gegenstände der neuen Kunst selbst und dann ihre bisherige Einwirkung auf Inland und Ausland. Aus beiden zusammen ergibt sich dann der innere Entschluß, bei dieser Sache mehr zu sein, als ein Zweifler.

Die Gegenstände der neuen Kunst sind heute schon so verbreitet, daß jeder einige von ihnen in Natur vor sich haben kann, wenn er nur darnach sucht. In diese Objeke soll sich der Beschauer vertiefen, damit er von ihnen aus die zahlreichen Abbildungen mit innerer schaffender Anteilnahme sich selbst vorführen kann. Es genügt nicht, nur kurz Notiz zu nehmen, wie man einen Bücherkatalog durchblättert oder ein Verkaufsverzeichnis eines Versandgeschäftes. Die Kunst will als Kunst verstanden werden, oder sie wird nicht verstanden.



MELA KOEHLER-WIEN WEIHNACHTSKARTE
VERLAG DER „WIENER WERKSTÄTTE“, WIEN

Es ist gar nicht nötig, daß man alles schön findet oder lobt oder gleich hingenommen ist. Nur keine Modebegeisterung! Wem diese Gestaltungen nichts sagen, der ist deshalb noch kein schlechter Mensch, nur kann er bei der deutschen Kunstaufgabe nicht mithelfen. Das aber wird auch der Kalte und Nüchterne zugestehen, daß es sich heute nicht mehr bloß um einzelne Versuche kecker Neuerer handelt, sondern um eine ganze neue Welt von Formen, um eine geschichtliche Gesamterscheinung von großer Merkwürdigkeit. Das Einzelne daran mag ruhig preisgegeben werden.

FRIEDRICH NAUMANN
(Aus: „Der deutsche Stil“)





VIGNETTEN FÜR SPEISEKARTEN IN BUNTDRUCK

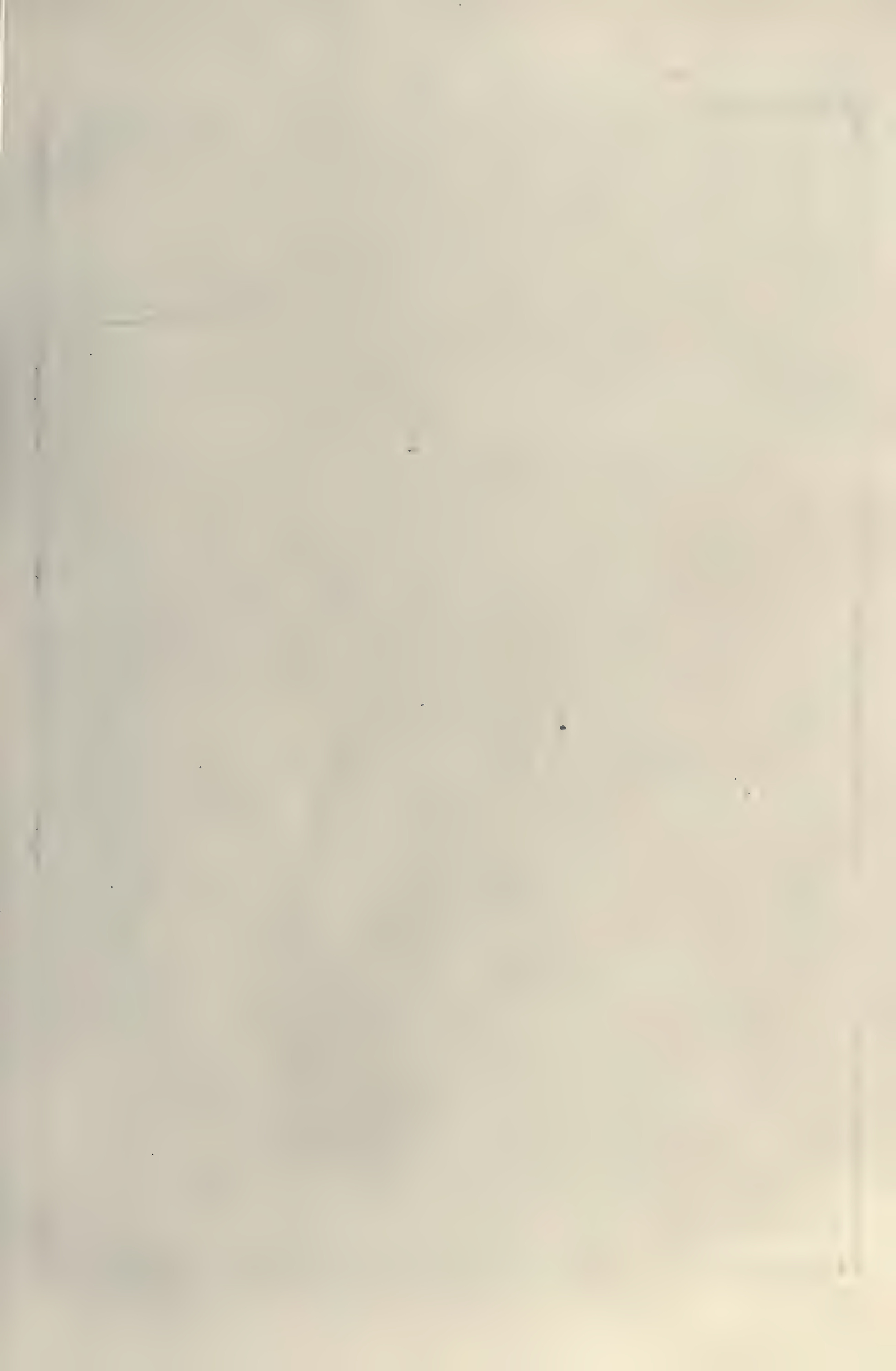






TISCH- UND OSTERKARTEN IN BUNTDRUCK

VERLAG DER WIENER WERKSTÄTTE, WIEN





ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

SCHLOSZ OBER-LUBIE IN OBERSCHLESIEN



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN SCHLOSZ OBER-LUBIE: ANFAHRT

EIN UMGEBAUTES HERRENHAUS

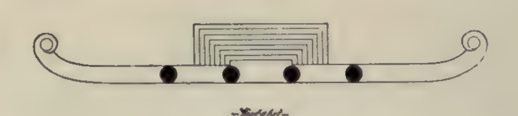
Im flachen Land bei Gleiwitz in Oberschlesien lag ein Herrenhaus, das, in der falschen Renaissance des vorigen Jahrhunderts erbaut, wohl dem Begriff damaliger Gemütlichkeit genügte, aber weder den Anforderungen des modernen Lebens, noch dem neuerwachten ästhetischen Empfinden entsprach.

Was wir heute mit „falscher Renaissance" bezeichnen, entstammt meist den sechziger Jahren und gehört zu jener großen künstlerischen Bewegung, die mit der klassizistischen und romantischen Tradition brechen wollte und die Formen der italienischen und deutschen Renaissance dem Stadtbild wie der Landschaft aufdrängte. Meiner Ansicht nach schließt mit dieser Wiederholung vergangener Geschmacksrichtungen die große Periode des Nachahmens, der nur noch eine rasch wechselnde kaleidoskopartige Uebersicht aller vergangenen Stilarten sich in den folgenden Jahrzehnten angliedern und den ganzen Formenschatz nach und nach in Mode bringen sollte. Da ein demokratischer Zug durch diesen Wirwarr der Stile ging, verflachte die günstige Einwirkung auf Kunst und Handwerk; schlechtes Material trat an Stelle des echten, und stereotype, fabrikmäßig herstellbare Formen wurden wahllos den Kunstwerken einer großen Vergangenheit entnommen. Mir ist über diese Zeit ein treffendes Wort in Erinnerung, das ein mir befreundeter Pole in einem Haus der falschen Renaissance beim Anblick der Inneneinrichtung fallen ließ, und das ein Schlaglicht auf die ganze Sache wirft. Er sprach nicht geläufig Deutsch, wollte im allgemeinen charakterisieren und meinte nach einigen vergeblichen Versuchen: „Das ganze Haus macht Eindruck von falschem Speisesaal altdeutsch."

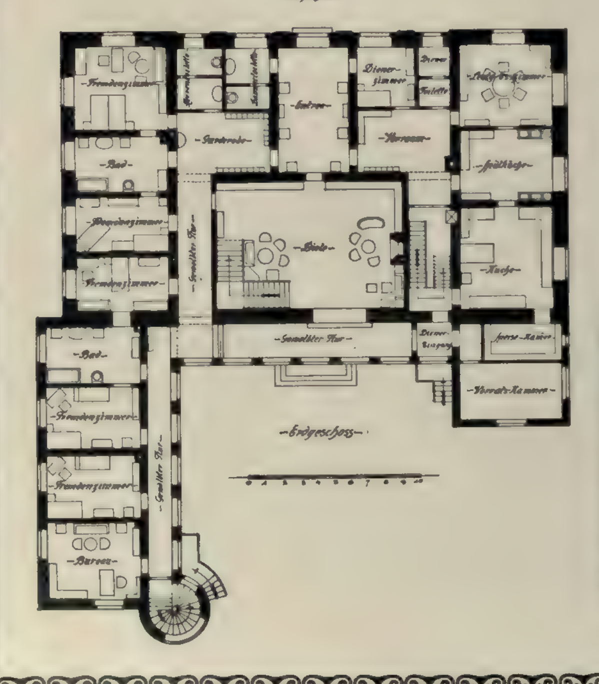


DAS SCHLOSZ VOR DEM UMBAU

Solcher Häuser gibt es nicht wenige. Ihrer Herr zu werden und sie in modern-praktische und ästhetisch



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN ▫ SCHLOSZ OBER-LUBIE: VORFAHRT UND GRUNDRISSE.







ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

SCHLOSZ OBER-LUBIE: SEITENANSICHT

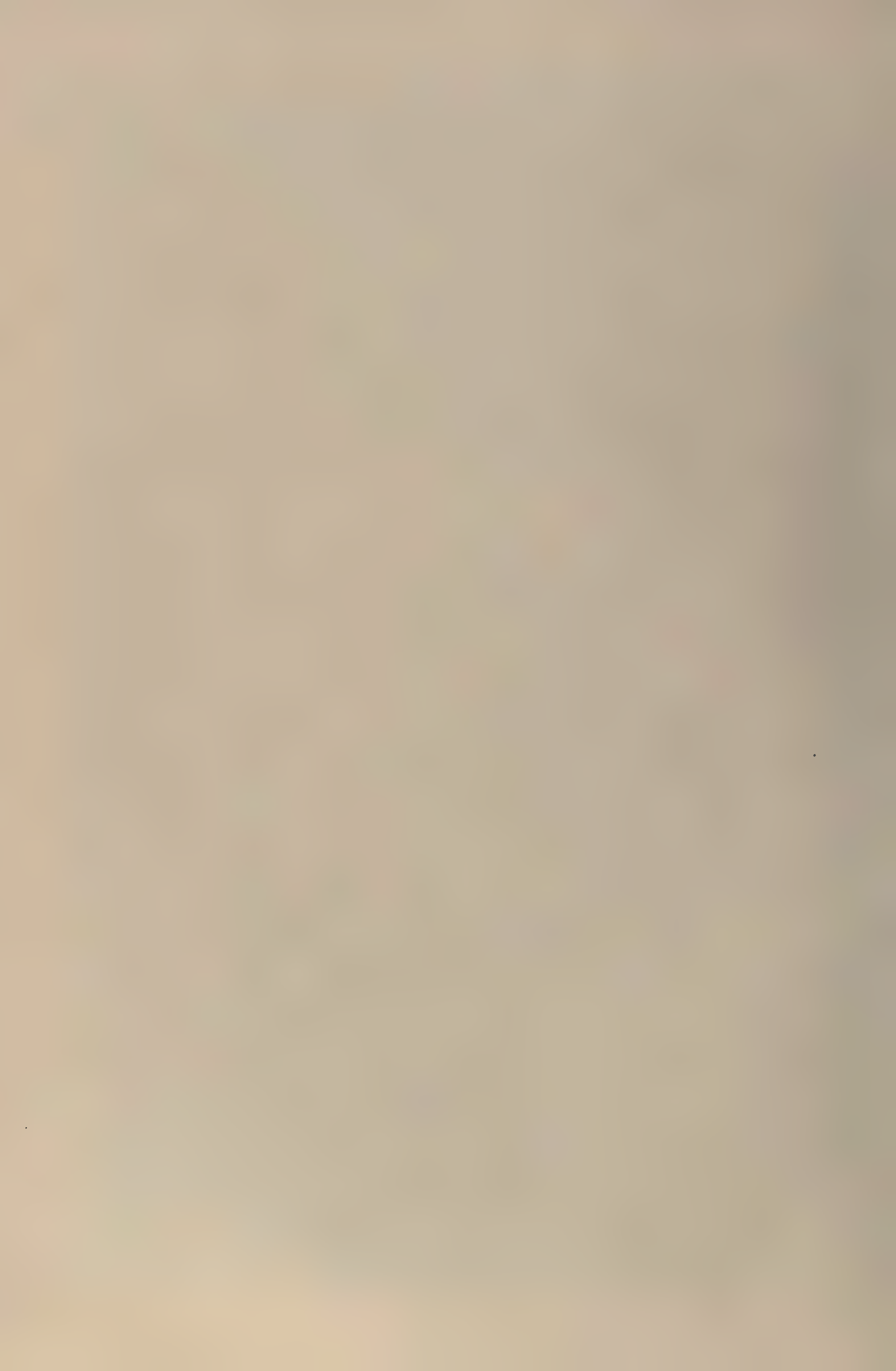


ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN SCHLOSZ OBER-LUBIE: VORHALLE



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

SCHLOSZ OBER-LUBIE: PARKSEITE





SCHLOSZ OBER-LUBIE BLICK IN DEN PARK

wohltuende Gebäude zu verwandeln, ist eine schwere Aufgabe des Architekten. Er muß die Stilformen beherrschen und die Ansprüche eines vornehm eleganten Lebens nicht nur kennen, sondern als selbstverständlich empfinden, wenn ihm ein derartiges Werk wirklich gelingen soll.

Als Architekt ERNST HAIGER den Auftrag übernahm, das Schloß Ober-Lubie des Herrn von Bergwelt-Baildon den Anforderungen unserer Zeit gemäß umzugestalten, mußte er absolut auf jenes Gefühl verzichten, das ältere Generationen Pietät nannten, um ein zweckmäßiges, in schöner Harmonie ausgestaltetes Herrenhaus zu schaffen.

Ein vornehmes Herrenhaus hat ganz andere Bedingungen zu erfüllen, als eine noch so elegante Villa, denn es setzt ein großzügiges, von Gästen belebtes, meist sportumgebenes Dasein voraus. Es ist geräumig, braucht Platz für zahlreiche Dienerschaft und muß Gesellschaftszimmer enthalten, die weder abgelegen sind, noch die eigentliche Wohnung stören dürfen. Schlösser auf dem Lande haben eigentlich die repräsentative Pracht der Vergangenheit mit dem Komfort der Gegenwart zu vereinen.

Uebersieht man den Plan des Schlosses Ober-Lubie, so fällt — wie bei allen Bauten Haigers, die ich kenne — eine klare Anordnung der Räume auf. Der Mechanismus des Hauses ist in die richtigen Gruppen zerlegt, die äußerlich so aneinander gefügt sind, wie sie innerlich zusammen gehören. In den Briefen des Plinius ist ein Landhaus beschrieben, unter dessen Vorzügen der römische Lebenskünstler nicht zu erwähnen vergißt, daß die Dienerschaft ihr Wesen treiben kann, ohne durch ihren Lärm in den Arbeits- und Gesellschaftsräumen zu stören. Auch in Lubie scheint mir dieser Vorzug sehr gut durchgeführt und die Verbindung, die ich mit dem Ausdruck „hinter den Kulissen“ bezeichnen möchte, einwandfrei hergestellt.



SCHLOSZ OBER-LUBIE　　　　HOFANSICHT UND LINDENLAUBE

Jene „couloirs“, die zwischen Office, Küche, Schlafzimmern, Garderoben und Leutezimmern vermitteln, ohne Vestibül, Haupttreppe, Vorräume, Wohnzimmer und Salons zu schneiden, finde ich nach dem Grundplan musterhaft eingefügt. Dies muß um so mehr hervorgehoben werden, da unsere Architekten bisher ganz merkwürdige Ansichten hierüber hatten und zugunsten einer glänzenden Dekoration die Welt hinter den Kulissen des Hauses gründlich vernachlässigten. Treppen, die breit genug sind, um Koffer, Wäschekörbe und ähnliches auf ihnen befördern zu können, müssen die Stockwerke in den einzelnen Flügeln verbinden, denn es macht einen sehr schlechten Eindruck, wenn man derartigem im Vestibül und auf der Herrschaftstreppe begegnet. Haiger hat solche Forderung gut im Auge behalten. —



ARCH. ERNST HAIGER — PAVILLON IM PARK

Das Schloß hebt sich gefällig aus dem grünen, reich mit alten Bäumen bestandenen Park. Leichtes Gitterwerk, um das Erdgeschoß gezogen, vermittelt zwischen der hellen Farbe des Gebäudes und den Anlagen der Umgebung. Eine weite englische Rasenfläche nimmt geschickt den Charakter des Eingeschlossenen, den hohe Bäume in der Ebene einem Haus leicht geben. Wir verlangen Luft und Licht, die Zimmer sollen Sonne und möglichst freien Ausblick haben. Die Gartenfront von Ober-Lubie ist nach Süden orientiert, Gast- und Schlafzimmer öffnen ihre Fenster der Morgensonne, die große Halle ist allerdings nach Norden gerichtet. Das konnte bei der Anlage des Hauses und der Benutzung alter Grundmauern nicht geändert werden. Jedenfalls sind die Räume nach den verschiedenen Himmelsrichtungen geschickt verteilt.

Die Anfahrt unter dem hohen antikisierenden Giebelvorbau zeigt schon dem Ankömmling den streng durchgeführten herrschaftlichen Charakter des Ganzen. Von weitem gibt dieser Vorbau dem Schloß einen monumentalen Zug, der noch erhöht wird durch die hinter ihm aufstrebende, vasengekrönte Terrasse. Sie gliedert das Dach ganz prächtig und nimmt dem Vorbau das Allzuwichtige, Dominierende, ohne den Gesamteindruck der vier stattlichen, aber einfachen Säulen zu stören.

Mit der ganz schmucklos gehaltenen Seitenfront bin ich sehr einverstanden, sie steht gut in der Landschaft, wirkt behaglich und rettet dem Gebäude jenen intimen Reiz, der vielleicht der einzige Vorteil des alten umgebauten Hauses gewesen ist. Auch die Rückseite mit dem kleinen Anbau und dem entzückend komponierten Dreieck der Luken auf dem Dach wirkt anheimelnd und läd zur Rast im gemütlich vornehmen Herrenhaus.

Verläßt man unter den Säulen das Auto, so öffnet sich ein sehr geräumiges Vestibül mit grauem Marmorboden und weißen Wänden. Ueber den Spiegeltüren dienen eingelassene „Grisailles“ als Schmuck. Die vergoldeten Möbel gehören jenem Stil an, den man gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Italien anwandte, und der sich ungefähr in den Linien des Louis Seize-Stiles hielt. Rechts führt eine Tür in den komfortabel ausgestatteten Garderoberaum,



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN SCHLOSZ OBER-LUBIE: HALLE

von dort aus sind durch einen Korridor die Fremdenzimmer zugänglich mit einladender Ausstattung in hellen, freundlichen Farben. Sie machen mit ihren weißlackierten Möbeln, Messingbetten und Cretonnevorhängen den besten Eindruck und zeugen in allen Details von liebevoller Sorgfalt. Die Bäder in weißen Fliesen und Kacheln erhöhen den Eindruck selbstverständlichen Komforts.

In der Mitte schließt sich an das Vestibül die große Halle. Sie nimmt zwei Etagen des Schlosses ein und soll der Anlage nach wohl dazu dienen, das Hauptleben der Besitzer und ihrer Gäste in sich aufzunehmen. Daß sie zugleich als Bibliothek gedacht ist, halte ich für einen Fehler. Das ist vielleicht die persönliche Anschauung eines Menschen, der in



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN SCHLOSZ OBER-LUBIE: HALLE



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

SCHLOSZ OBER-LUBIE: HALLE



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN SCHLOSZ OBER-LUBIE: HALLE



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN SCHLOSZ OBER-LUBIE: WOHNZIMMER

einer Schloßbibliothek einen stillen abgelegenen Raum zu finden hofft, darin man träumen und ungestört lesen kann. Nun jedenfalls sind die großen, eingebauten Eichenholzbücherschränke sehr schön in ihrer gediegenen Ausführung, und jeder Schriftsteller kann mit Genugtuung auf die zahlreichen Reihen wohlverwahrter Bände blicken. Haigers Entwurf zu dieser Bibliothek sowie zu den anderen Eichenholzmöbeln des Raumes läßt den geschmackvollen Künstler erkennen, dessen Gebilde Zweckmäßigkeit und Schönheit klug vereinen.

Wenn auf dem Messinglüster, dem Jagdsymbole eigenartiges Gepräge verleihen, die elektrischen Birnen erglühen und in dem großen, sehr einfach gehaltenen Kamin die Eichenscheite



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

SCHLOSZ OBER-LUBIE: BLICK INS WOHNZIMMER



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN ▫ SCHLOSZ OBER-LUBIE: SAAL ▫ SUPRAPORTE VON OTTO KOPP-MÜNCHEN

brennen, mag es sich sehr gemütlich plaudern in den roten Lederklubsesseln, und von den verschiedenen Möbelgruppen aus, die der behagliche Raum umfaßt, wird man die angenehme Stimmung genießen können, die von einer geschmackvoll zusammengefügten Umgebung ausgeht.

Aus der Halle führt eine Eichenholztreppe in den ersten Stock. Ein blumengeschmücktes Innenfenster bringt die heitere Note in das ernste Ensemble. Ueber die vorgebaute Holzgalerie kommt der Besucher in den eigentlichen Festraum, einen Saal, dessen Wände graue Seide bespannt. Figürlicher Schmuck, die vier Jahreszeiten darstellend, ist eingewoben, die Türen krönen fein ausgeführte, der Antike entnommene Figuren und Ornamente in Grau auf zinnoberrotem Grund. Rote Seide hängt in schweren Falten als Vorhang an den Fenstern und bildet den Bezug der Möbel. Borten aus Goldbrokat fassen den Stoff ein, dessen leuchtende Farbe einen prächtigen Kontrast für die grauen Wände gibt. Mahagoni-Möbel und einige besonders gelungene Schränke — wie alles in diesem Raum nach Entwürfen von Ernst Haiger — bilden die Einrichtung. Die Malereien sind von Otto Kopp in München ausgeführt, ebenso jene im Speisesaal.

Dieser Raum ist mit Nußbaumholz getäfelt; auch die Möbel sind aus dem gleichem Holz hergestellt. Die breiten Flügeltüren, von grünseidenen Vorhängen umrahmt, öffnen sich auf die Terrasse, wo bei schönem Wetter der Kaffee mit anmutiger Aussicht ins Grüne eingenommen werden kann. Die Zimmer, die sich auf der anderen Seite dem Saal anschließen, nahmen die Biedermeiermöbel der früheren Einrichtung auf. Von ihnen gelangt man in die Schlaf- und Toilettenzimmer der Familie. Darüber befinden sich in der oberen Etage Kinderspiel- und Lernzimmer, Räume für Gouvernanten und Dienstboten, dann alle nötigen Gelasse für ein großes Haus, wie Wäsche- und Bügelzimmer, Garderoben, Räume, an die ein sorgsamer Architekt liebevoll denkt.

Stallungen, Remisen und Garagen sind dem Stil des Hauptbaus in der äußeren Form angepaßt. In den Park hat Haiger einen entzückenden kleinen Teepavillon gesetzt, der, ohne sie akademisch nachzuahmen, an die Grazie des Rokoko erinnert.

Alles in allem kann der Architekt auf ein wohlgelungenes Werk zurückblicken und sich sagen, daß seine Mühe nicht vergebens war.

ALEXANDER VON GLEICHEN-RUSSWURM



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

SCHLOSZ OBER-LUBIE: SAAL (vgl. s. 214)



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN SCHLOSZ OBER-LUBIE: SPEISEZIMMER



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN — SCHLOSZ OBER-LUBIE: SPEISEZIMMER

Wandmalereien von Otto Kopp-München



ARCH.
E. HAIGER-
MÜNCHEN

TOILETTE-
ZIMMER U.
SALON-
SCHRANK




JOHANN THORN-PRIKKER ▪ TEILE DES KIRCHENFENSTERS: DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI
Ausführung: Gottfried Heinersdorff, Werkstätten für Glasmalerei, Berlin

DIE NEUEN GLASMALEREIEN VON JOHANN THORN-PRIKKER

So widersprechend die Urteile über die Kölner Ausstellung des Sonderbundes waren, in der dunkeln gotischen Apsis vor den Glasfenstern THORN-PRIKKERS verstummte aller Zank und alle Gehässigkeit. Hier stand man unmittelbar vor etwas Neuem, Großem, Ungeahntem. So etwa mag das bäuerliche Volk ehemals aus zänkischem Alltag heraus in romanischen Kirchen die Farbenglut der Fenster angestaunt haben: mit großen Augen, ergriffen und überwältigt. Hier war endlich einmal etwas Aehnliches, endlich etwas, vor dem man sich beugen mußte. Flammengarben lohten empor, dunkelgrün und rot, blau und gelb, wie dunkle Schwaden sich mit roten Gluten mischen, voll Widerstreit der Kräfte, aus Nacht und Dunkelheit zu Licht und Auferstehung.

Die Gestalten wachsen heraus aus dieser anderen Welt, die fern und unirdisch emporsteigt, groß, monumental und überlegen wie die alten Holzschnitte der deutschen Kunst. An alles was deutsch ist in der Vergangenheit, wird man erinnert: an die dunkle Urgewalt romanischer Glasmalerei, an die drohende Kraft in Gebärde und Ausdruck in der mittelalterlichen Kunst, an ihre unmittelbar überzeugende Macht und Wirkung. Hier endlich ist ein Künstler, der diese Urgewalten ahnte und neuschöpferisch verwendete, der die schalen Reste einer toten Romantik über Bord wirft. Hier endlich ist wieder die alte Kraft des deutschen Volkes. In diesen Köpfen lebt seine ganze Geschichte. Asketen und Grübler, Denker und Mystiker, Gestalten von innerer Leidenschaftlichkeit mit Runen des Leidens im Antlitz, voll Entsagung, durchglüht von frommem Eifer und Begeisterung.

Die Abbildungen geben die Lebendigkeit der Darstellungen nicht entfernt. Das Strahlende des Lichtes ist naturgemäß nicht zu ersetzen. So wirkt manches in der Wiedergabe unorganisch, auf eine tote Fläche gebannt.

Die Reihe der Darstellungen steigerte sich im Verlauf der Arbeit zu immer größerer Intensität der Wirkung. Die einzelnen Glasbilder werden den Chor einer Kirche füllen, die drei mittleren mit figürlichen Darstellungen in der Höhe von 13 Metern, die übrigen in rein ornamentaler Belebung. Schon die große Höhenausdehnung deutet die gotische Tendenz der Darstellungen an, die auch rein ornamental von einem Maßwerksockel emporgetragen werden. Jedes figürliche Fenster zeigt vier Darstellungen aus dem Leben Jesu. Diese figürlichen Fenster sind von großen, farbigen Teppichfenstern flankiert. Ihre Farbenglut soll den Karfreitag mit

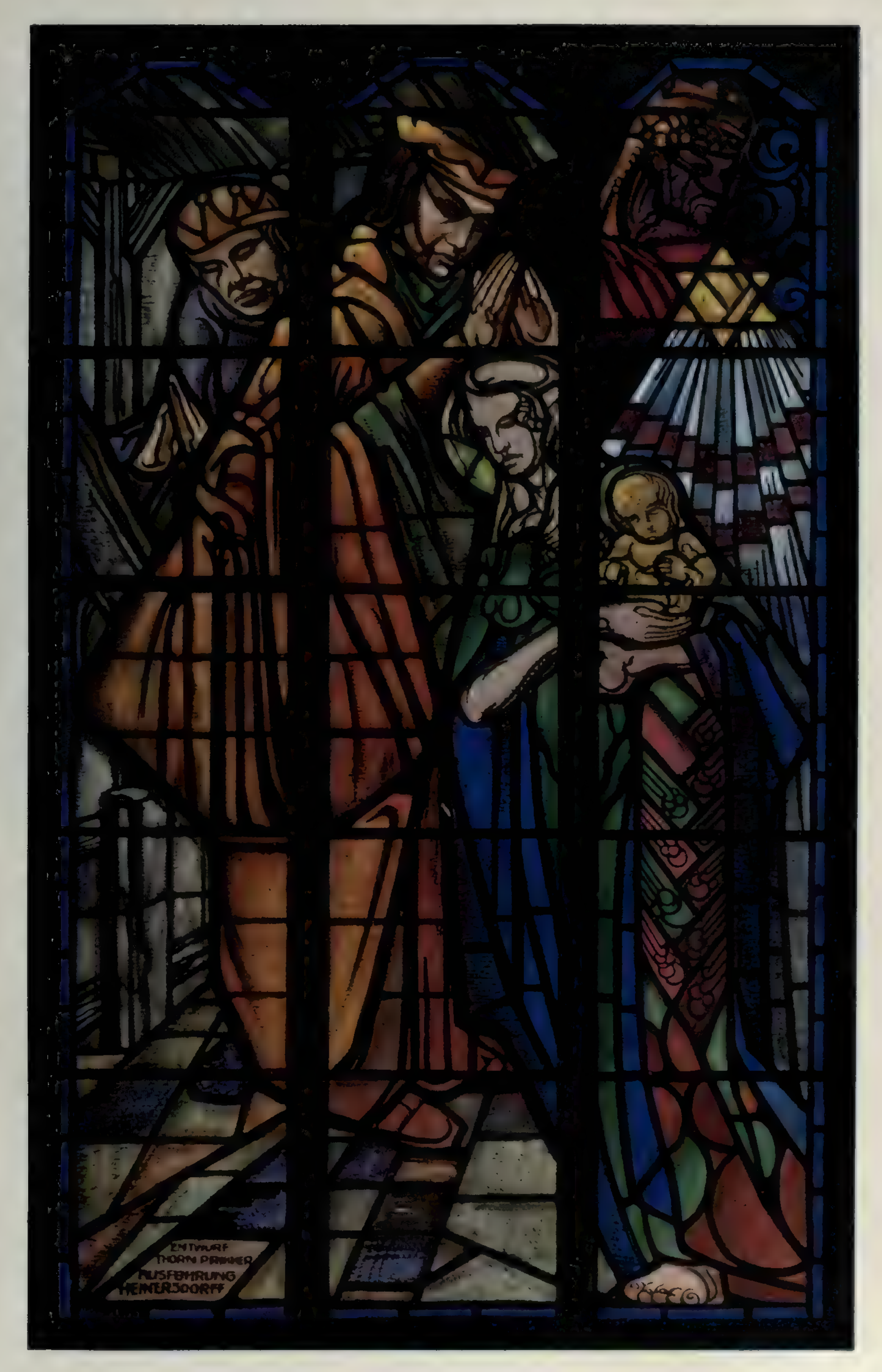




GEBURT CHRISTI — FLUCHT NACH ÄGYPTEN
ENTWURF: JOHANN THORN-PRIKKER ▫ AUSFÜHRUNG: GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN

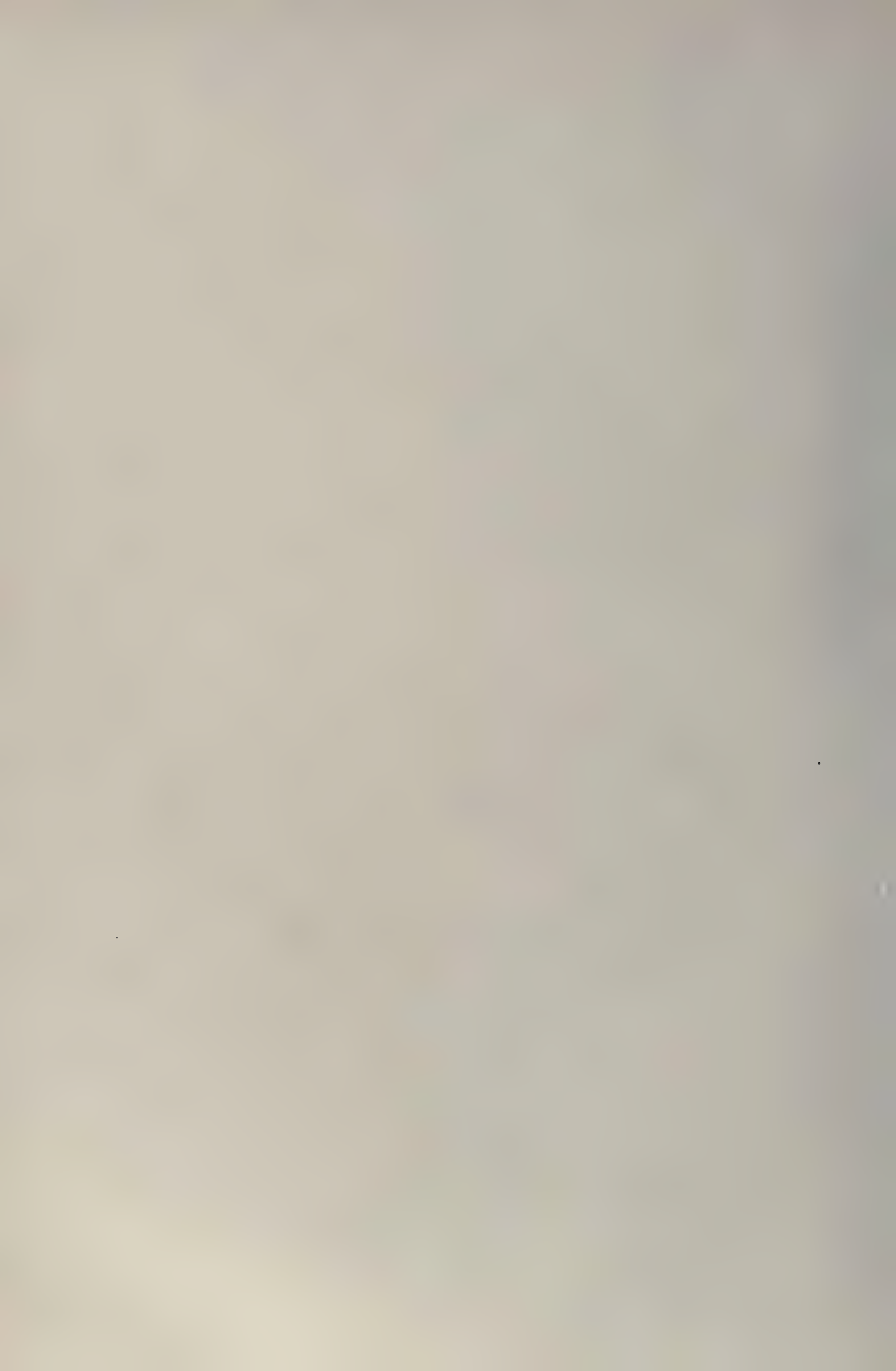
blauen Farben und Rot, Ostern mit Rot und Grün charakterisieren. Der ornamentale Reichtum ist von besonderer Schönheit; ferne, seltsame Motive aus frühmittelalterlicher Zeit tauchen auf, fluten ineinander und trennen sich wieder wie in den Buchmalereien der irischen Mönche; und aus dem Gewirr und Widerstreit der Kräfte ragen das Kreuz hervor im Strahlenglanze und die Symbole des Glaubens. Von ähnlicher Schönheit sind die Gestalten; auch sie nur ein Ornament in stark flutender Bewegung, im Kontrast der Farben, im Kampf von Licht und Finsternis. Ein stark bewegtes Lineament umzieht die Gestalten, macht sie eindrucksvoll und gewaltig, daß sie den Rahmen fast zu sprengen scheinen. Für das Auge entsteht so Leben und Bewegung gleichsam aus dem Glanze der Bilder heraus, man sieht eine andere Welt und Wesen, die nicht von dieser Erde sind. Von besonderer Schönheit ist die Darstellung: Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus. Die Gestalten füllen die ganze Fläche aus, die Jünger hinter Christus, der leuchtend das Dunkel überstrahlt. Man sieht nichts von der Landschaft, nur im Schreiten der Füße ist die ganze Wucht des Bodens und Hintergrundes gegeben. Der Künstler hat die Gestalt des Gekreuzigten neu geschaffen und die alte Wucht romanischer Bronzekruzifixe wieder belebt. Von edlem Rhythmus in Bewegung und Haltung sind Joseph und Maria an der Wiege des Kindes, der jugendliche Jesus im Tempel und Christus vor Pilatus und schließlich der auferstandene Christus, im Strahlenkranz auf Wolken emporsteigend.

Diese Werke gehören dem Nordwesten, dem Gebiet der Arbeit, dem Land des Rauches und der Schlackenberge. Ihre Farbenglut kann selbst dort sich behaupten. Dem neuen Menschen, vom Lärm der Maschinen, von der Wucht der Arbeit betäubt, werden sie ein fernes Reich vor Augen führen. Hier entsteht die Kunst eines neuen Volkes, weit ab von beschaulicher Ruhe und arkadischen Landstrichen. An diese Erfordernisse



JOHANN THORN-PRIKKER ANBETUNG DER HL. DREI KONIGE

Ausführung: Gottfried Heinersdorff, Werkstätten für Glasmalerei, Berlin







TEILANSICHTEN AUS DEM FENSTER: ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE (VGL. FARBIGE BEILAGE)

ENTWURF:
JOHANN THORN-PRIKKER

ECCE HOMO

AUSFÜHRUNG:
G. HEINERSDORFF, BERLIN





ANBETUNG DER HIRTEN — JESUS IM TEMPEL
ENTWURF: JOHANN THORN-PRIKKER ▫ AUSFÜHRUNG: GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN

für die einzelnen Schichten des Volkes ist bisher zu wenig gedacht. Das bäuerliche Volk, auf weiten Feldern, hat in seiner Ruhe eine andere religiöse Sehnsucht, wie ein Volk der Arbeit im Getöse großer Werke. Thorn-Prikker konnte mitten heraus aus einer Stadt der Arbeit dieses Letzte eines Volkes verstehen und mit der Wucht eines neuen Wollens verkörpern. Die Kraft dieser Gestalten entspricht Menschen, die schwer am Leben tragen. Die beteiligten Kreise werden sich endlich auf diese Unterschiede und die Forderungen einer neuen Zeit, eines anders gewordenen Volkes besinnen müssen.

Auch in technischer Beziehung sind die Glasmalereien Thorn-Prikkers von großer Vollendung. Ihre Bearbeitung gibt für die Glasmalerei neue Möglichkeiten der Entwicklung. Der Glasmaler Gottfried Heinersdorff in Berlin hat das große Verdienst, nicht nur technisch, sondern mit feinem künstlerischen Verständnis dem Wollen Thorn-Prikkers in jeder Beziehung entsprochen zu haben. Er hat auch literarisch seine Erfahrungen dem neuen Fortschritt in der Glasmalerei dienstbar gemacht. Nach ihm krankt diese Technik ebenso stark wie am Mangel wirklicher Künstler an einer ganz einseitigen, den heutigen Aufgaben nicht gerecht werdenden Ausführung. Nachdem man bis ins letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts meist noch mit bunten Farben auf weißen Gläsern malte, lernten die Glasmaler durch die vielfach notwendig werdenden Erneuerungen alter Scheiben, nach und nach die Technik des Mittelalters bis zu einem gewissen Grade kennen und nachahmen. So wurden bekanntlich in verschiedenen deutschen Werkstätten die alten Scheiben ausgezeichnet ergänzt und kopiert und soweit bei neuen Aufträgen ein strenges Einhalten mittelalterlicher Stilformen verlangt wird, werden diese Aufgaben auch verhältnismäßig gut gelöst. Für die übrigen Aufgaben hat sich ein besonderer Stil herangebildet, den die Fachleute die Münchener Technik nennen. Es sind jene Scheiben, die in Schwarzlot möglichst plastisch



JOHANN THORN-PRIKKER — CHRISTUS UND MAGDALENA

Ausführung: Gottfried Heinersdorff, Berlin





HIMMELFAHRT KREUZIGUNG
ENTWURF: JOHANN THORN-PRIKKER ▫ AUSFÜHRUNG: GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN

und malerisch herausgearbeitet worden sind. Es war das große Verdienst MELCHIOR LECHTERS, hier neu und vorbildlich gewirkt zu haben. Er verband die mittelalterliche Technik mit neuen Formen, woran vorher niemand gedacht hatte. Lechter hat etwa zehn Jahre mit dem Vater des jetzigen Glasmalers Heinersdorf zusammen gearbeitet, und dieser künstlerischen Arbeit ist es auch hier wieder einmal zu danken, daß das Institut neue und fortschrittliche Wege eingehalten hat. Die Arbeiten Lechters im Pallenbergsaal des Kölner Kunstgewerbemuseums und im Landesmuseum zu Münster sind schon jetzt wertvolle Dokumente des neuen Werdens. Wie die Technik Melchior Lechters durchaus seinem künstlerischen Wollen entspricht, so ist vor allem für die Weiterentwicklung wichtig, daß die moderne Glasmalerei nunmehr den verschiedenen Aufgaben und der Eigenart der einzelnen Künstler durch verschiedene Technik gerecht wird. Hier liegt die neue Möglichkeit, von der guten alten Art, die für bestimmte Zwecke Gutes geschaffen hat, und von der allzu süßlichen Münchener Technik loszukommen. Heinersdorf hat das Verdienst, wirkliche Künstler in seine Werkstatt zur Zusammenarbeit herangezogen zu haben, denen er in Material und Technik gerecht zu werden suchte. So behandelte er Thorn-Prikker wieder anders als Pechstein und Vogeler-Worpswede. Durch das Entgegenkommen der Glashütten war es möglich, nach den Angaben von Heinersdorf die Gläser mehr oder weniger stark „bläseln" oder hobeln zu lassen, wodurch innerhalb desselben Tones noch starke Kontrastwirkungen des durchfallenden Lichtes erzielt werden konnten, und manche Farbtöne, die es bisher im Glase nicht gab, sind in den Hütten nach vielen Bemühungen aus dem Glashafen herausgeholt worden. Nach solcher Vorbereitung begann dann zusammen mit Thorn-Prikker die Arbeit am ersten großen Glasfenster der modernen Zeit im Bahnhof zu Hagen in Westfalen. Innerhalb der Architektur



AUFERSTEHUNG PETRUS AUF DEM MEERE
ENTWURF: JOHANN THORN-PRIKKER ▫ AUSFÜHRUNG: GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN

sollte jeder stärkere Effekt vermieden werden im Sinne einer älteren Auffassung, die alles noch ohne Lebendigkeit der Kontraste harmonisch ausgleichen wollte. Es mußte daher auf jede Farbenglut verzichtet werden. Aber dennoch bleibt dieses Werk in der Monumentalität seiner Gestalten, in der Wucht der Gebärde, dem Rhythmus des Lineaments ein historisches Dokument des neuen Stiles, unvergleichlich im Eindruck, wie derzeit nichts Aehnliches geschaffen wurde. Man kann der Behörde für dieses Werk nicht dankbar genug sein. Hier endlich werden längst erstorbene Hoffnungen wieder geweckt. Hier endlich ein Ausblick neuen Werdens in einem Ressort, das auf Grund seiner Materie zu den modernsten gehören sollte, dessen eigentliches Wirkungsgebiet wie kein anderes noch in der Zukunft liegt.

Bei den kirchlichen Aufgaben war es dann möglich, kraftvoller und farbiger vorzugehen. Wie in den alten Kathedralen sollten die Glasfenster mit Hilfe der Sonne zu voller Glut gesteigert werden. Es war eine Kirche ins

Auge gefaßt, die wieder ein Wallfahrtsort werden sollte durch die Kostbarkeit ihrer Werke, wie die Kathedralen des alten Frankreichs.

Naturgemäß war es unmöglich, mit den bedeutenden Mitteln zu arbeiten, die den mittelalterlichen Werkstätten zur Verfügung standen. Die alte Begeisterung, derart kostbare Werke etwa wie in der Isle de France oder auch im Dom und in St. Kunibert in Köln zu schaffen, ist erloschen, und es scheint heute unmöglich, solche Opferfreudigkeit wieder zu wecken. Für die Glasfenster Thorn-Prikkers standen auch nur annähernd solche Mittel nicht zur Verfügung. Dennoch wollte man eine ähnlich tiefe Farbigkeit wie bei den frühmittelalterlichen Scheiben durch eine kleine, mosaikartige Aufteilung erreichen. Es bestand hier jedoch nicht wie bei den anderen Glasmalern die Absicht, romanische Stimmung zu erzielen; das Ganze sollte vielmehr als ähnliches Erzeugnis unserer Tage durchaus modern in der Gesamtwirkung bleiben. Das wurde in geradezu glänzender und meisterhafter Art erreicht mit Kontrastwirkungen der Glasstrukturen und verschiedenster Schwarzlotbehandlung in Ueberzug und Kontur. Einzelne Partien der Fenster sind möglichst grobkörnig im Ueberzug gestupft und daneben wiederum weiche Flächen gesetzt. Die Lichter kratzte man stellenweise mit breiten Hölzern heraus und daneben wurden wieder Teile feiner mit dem Pinsel oder dem Finger radiert. Nach Möglichkeit strebte man darnach, nicht zu viel Schwarzlot auf den Gläsern zu lassen, um nicht den üblichen Eindruck eines künstlichen Altmachens hervorzurufen. Die größeren Tiefen sind daher mehr durch die Wahl tieferer Gläser erreicht. Durch breite Bleiprofile entstand so eine kraftvolle Wirkung.



JOHANN THORN-PRIKKER ■ DER GANG NACH EMAUS

Als Ganzes stellen die Glasgemälde Thorn-Prikkers die wertvollste Schöpfung der Kunst unserer Tage dar. Die Gemeinde, deren Kirche sie einmal schmückt, ist zu beneiden. Ihr Besitz wird eine Anziehungskraft bedeuten, die weit über die lokalen Grenzen hinausgreift. Ein Tempel von Licht und Farbenpracht könnte hier wieder entstehen, wie jene Kuppel, die Gregor von Nazianz in Kleinasien aufführte und seinem Amtsbruder schilderte: „wie am Morgen von Osten, am Abend von Westen, die Sonnenstrahlen sich in der Kuppel fangen, wie wäre sie in Wirklichkeit ein Tempel des Lichtes“.

Max Creutz-Köln



JOHANN THORN-PRIKKER ORNAMENTALES FENSTER
Ausführung: Gottfried Heinersdorff, Berlin



JOHANN THORN-PRIKKER ST. MICHAEL

Ausführung: Gottfried Heinersdorff, Berlin







RICHARD RIEMERSCHMID UND W. VON WERSIN ▫ DOSEN UND MILCHKÄNNCHEN ▫ AUS ZINN ▫

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden-Hellerau

HELLERAUER ZINN

Mehrmals haben im modernen deutschen Kunstgewerbe die Bestrebungen eingesetzt, das Zinn zu neuen Formen zu erwecken. Diese neuen Formen mußten in einem der Ausdruck künstlerischer Notwendigkeiten sein und den Ausdruck für die Wiedererlangung einer handwerklich guten, sinnvollen Zinngußtechnik bilden. Die Nachahmung, allenfalls die Modernisierung historischer Vorbilder, die auf diesem Gebiet noch bis auf den heutigen Tag über eine gewisse Erfindungsarmut hinwegtäuschen mußte, ließ sich doch nicht auf die Dauer mit dem modernen Geist vereinigen, der mittlerweile an unsern Tischen heimisch geworden ist. Den groß angelegten Versuchen E. Kaysers ist es vor etwa zehn Jahren gelungen, „modernes Zinn" beinahe wieder in Mode zu bringen. Wie kommt es aber, daß hier nach kurzer Zeit Rückfälle eintraten, ja eine Erschöpfung der Formensprache sich kundgab?

Zwei Klippen müssen beim Entwerfen von Zinngegenständen wohl hauptsächlich vermieden werden; die eine Gefahr besteht in der unwillkürlichen Erinnerung an die steife, glänzende Nüchternheit des fabrikmäßig hergestellten Nickelgeschirres, die andere in dem Verlangen, es dem schwellenden, ornamentalen Reichtum des Silbers gleichzutun. Durch jene harte Behandlung entäußert sich das weiche Zinnmetall seiner schönsten Wirkung; anderseits, wenn es dem Silber nacheifert, gleicht es dem Bürger, der plötzlich darauf verfällt, die Allüren eines Fürsten nachzuahmen. Das Zinn verträgt nur weiche, aber auch nur schlichte Linien; seine Seele lebt auf, wenn das Licht sich bleich und mild auf seiner leicht geschwellten Fläche spiegelt. Man betrachte das alte, grobe, oft in Sandsteinformen gegossene Hauszinn; man hat hier oft fehlerhafte, mangelhafte Geräte, aber der eigentümliche Geist des Metalles lebt in ihnen. Man betrachte aber ferner die Leistungen der „modernisierten" Zinngußtechnik: etwa im Konversationslexikon neuester Ausgabe die Seite „Zinngußwaren", um zu begreifen, wie weit wir vor kurzem noch von der Erlangung endgültiger, moderner Formen entfernt waren.

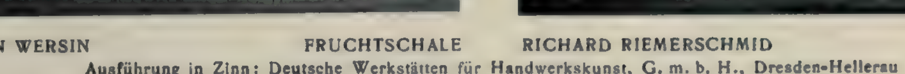
Es muß nun die Aufmerksamkeit auf die neuen Formen gelenkt werden, die Künstler wie Richard Riemerschmid und Wolfgang v. Wersin dem Zinn gegeben haben. Die vollendete Materialkenntnis, die bis ins Einzelne gehende Beherrschung der Technik und das starke Gefühl für Handlichkeit, das die Arbeiten Riemerschmids auch auf anderen Gebieten auszeichnet, ist an diesen Geräten deutlich wahrzunehmen, die jetzt nach seinen Entwürfen in Hellerau angefertigt werden. Das fast in Vergessenheit geratene gute handwerkliche Herkommen der alten sächsischen Zinngießerstadt Altenberg fin-



R. RIEMERSCHMID ▫ KAFFEEKANNE IN ZINN







W. VON WERSIN FRUCHTSCHALE RICHARD RIEMERSCHMID TEESERVICE
Ausführung in Zinn: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden-Hellerau

det hier bei den „Deutschen Werkstätten" neue Pflege durch die Beziehung zur modernen Kunst. Für die Riemerschmidschen Entwürfe charakteristisch sind die glatten Gebrauchsformen, die durch Rundung und Kraft der Linienführung den eigentümlichen Charakter des Zinns aufs glücklichste beleben. Die Entwürfe Wolfgang v. Wersins haben zum erstenmal auf der Münchener Gewerbeschau verdiente Beachtung gefunden. Sie fielen auf durch die Lebendigkeit der Materialbehandlung, die sich mit einer schlichten Eleganz so wohl verträgt.

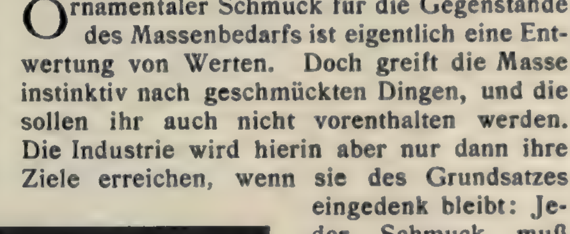


W. VON WERSIN EIERBECHER IN ZINN

Diese Vasen, diese Platten und Becher, diese auf schön abgesetzten Gestellen aufgebauten Fruchtschalen gewinnen noch an Reiz durch die feine, sparsame Verwendung des flachen Ornaments. Durch solche edle, zurückhaltende Formgebung, geübt an einem so reinen Material, wie es die „Deutschen Werkstätten" verwenden, stellen zwei unserer im besten Sinne modernen Künstler jetzt auch das Zinn in die Reihe der erfreulichsten Leistungen des deutschen Kunstgewerbes. A. P.



W. VON WERSIN FRUCHTSCHALE IN ZINN
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



Ornamentaler Schmuck für die Gegenstände des Massenbedarfs ist eigentlich eine Entwertung von Werten. Doch greift die Masse instinktiv nach geschmückten Dingen, und die sollen ihr auch nicht vorenthalten werden. Die Industrie wird hierin aber nur dann ihre Ziele erreichen, wenn sie des Grundsatzes eingedenk bleibt: Jeder Schmuck muß künstlerische und technische Qualitäten haben! Die Staffelung von bescheidener bis zur anspruchsvollen Wirkung wird dann eben eine Geldfrage sein; schön kann auch schon das Einfachste wirken. Gesunde wirtschaftliche Ziele wird aber die Industrie nicht erreichen, wenn sie für billiges Geld anspruchsvolle, schmückende Werte vortäuschen will, die urteilslose Masse damit hintergeht und letzten Endes sich selbst und ihr Ansehen untergräbt. Die Veredelung der Form wird besonders für alle plastisch arbeitenden Industriezweige die vornehmste und wichtigste Aufgabe sein. Schönheit in der Form befriedigt auch ohne Schmuck. KARL GROSS

(Aus: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912. Verlag Eugen Diederichs, Jena.)



ERICH SCHMIDT-KESTNER FUCHS UND GANS
Ausführung: Gebr. Metzler & Ortloff, Porzellan-Manufaktur, Ilmenau i. Th.

THÜRINGER PORZELLAN

Man mag über die Bayerische Gewerbeschau des vorigen Jahres anerkennend oder absprechend urteilen, ihren überraschend günstigen finanziellen Abschluß höher oder geringer werten als den idealen Erfolg oder die Bedeutung, die ihr in der Geschichte des Ausstellungswesens zukommt, darin werden sich Freunde wie Gegner einig sein, daß sie die Situation geklärt hat. Mit ernüchternder Deutlichkeit hat sie den allzu lebensfrohen Optimismus gedämpft, der die Zeit für eine gewerbliche Qualitäts-Ausstellung großen Stils schon gekommen wähnte und sich nun mit der Tatsache abfinden mußte, daß die gute, geschmackvolle Arbeit auf gewerblichem Gebiet doch noch ein oasenhaftes Dasein in der Wüstenei zweifelhafter Massenproduktion fristet. Manche der hier zur Schau gestellten Arbeiten hätten von dieser Gewerbeschau, die nur das „in technischer und geschmackvoller Hinsicht Gute“ zulassen wollte, fern gehalten werden müssen. Daß dies nicht möglich war und die Juroren auch Minderwertiges passieren lassen mußten, das sich mit dem Programm und den Grundsätzen der Gewerbeschau nicht in Einklang bringen ließ, war eine ernste Lehre, die für spätere Ausstellungen wertvoll sein kann.



PAUL ZEILLER PORZELLANGRUPPE
Ausführung: Gebr. Metzler & Ortloff, Ilmenau

Auf die Frage: wo stehen wir? müssen wir uns sagen, daß die Arbeit, wie sie sich in dem „Deutschen Werkbund“ konzentriert, nicht vergeblich gewesen ist, daß aber auch heute noch das Gute, das geschaffen wird, im Wettbewerb mit einer nur auf Billigkeit bedachten Massenproduktion einen schweren Stand hat. Die Idee hat sich durchgesetzt, aber das Bewußtsein von der Notwendigkeit einer Veredelung unserer gewerblichen Arbeit ist noch lange nicht so allgemein, daß die Fabrikanten, die auf die Befriedigung von Massenbedürfnissen angewiesen sind, auf den geschäftlichen Erfolg von Erzeugnissen verzichten können, die dem ungebildeten Geschmack und

der Verständnislosigkeit der großen Menge Rechnung tragen. Darüber dürfen wir uns nicht täuschen, und um so mehr ist es eine Forderung der Gerechtigkeit, auch die Mitarbeit jener Industriellen anzuerkennen, die trotz unvermeidlicher Enttäuschungen und der mancherlei Schwierigkeiten eines erfolgreichen Zusammenarbeitens von Künstlern und Fachleuten wenigstens einen Teil ihres Betriebes in den Dienst unserer Bestrebungen stellen. Und nicht nur Anerkennung, auch Ermutigung und Förderung verdient die stille Arbeit, die so an mancher abseits gelegenen Produktionsstätte geleistet wird und durch den weit reichenden Einfluß geschäftlicher Beziehungen, wie durch die Wohlfeilheit ihrer Erzeugnisse Verständnis für die Forderungen eines verfeinerten Geschmackes allmählich in Bevölkerungskreise trägt, die solchen Bestrebungen heute noch verschlossen sind.



Schon vor zwei Jahren habe ich hier auf die Ilmenauer Porzellanfabrik Metzler & Ortloff hingewiesen, die damals gemeinsam mit den Bildhauern Paul Wynand und Paul Zeiller eine Reihe von künstlerisch wertvollen Arbeiten auf den Markt gebracht hatte, die der technischen Leistungsfähigkeit der Manufaktur alle Ehre machten. Seitdem hat die Fabrik in frischem Wagemut auch mit anderen Künstlern mancherlei Versuche gemacht, die teils über das Experimentieren nicht hinausgekommen oder gar mißglückt sind, teils aber auch zu recht erfreulichen Resultaten geführt haben. Dazu zähle ich in erster Linie die plastischen Arbeiten Erich Schmidt-Kestners, dessen hier abgebildete Fuchsgruppe den Vergleich mit ähnlichen Arbeiten unserer großen Staatsmanufakturen nicht zu scheuen braucht, ihnen weder in der geschickten Komposition und sorgfältigen Modellierung der in einem Moment kraftvollster Lebendigkeit gegebenen Tierkörper, noch in der Qualität des Scherbens nachsteht. Man vergleiche sie daraufhin mit der von Theodor Kärner geschaffenen Gruppe „Wiesel und Rebhuhn“ der Nymphenburger Porzellan-Manufaktur (Abb. Oktoberheft 1910, Seite 38). In beiden Arbeiten ist die Verkörperung listiger Mordgier in den sich sehnig streckenden Raubtieren und die Todesangst der sich mit letzter Kraft hilflos sträubenden Opfer den Künstlern meisterlich gelungen.

In den nach Entwürfen Helen Reitters ausgeführten Vasen hat die Manufaktur die Idee der farbigen Silhouetten, in denen der Kolorismus unserer Zeit ganz neue Bildwirkungen und Ausdrucksmöglichkeiten gewonnen hat, auf das Porzellan übertragen. Die lustige Buntheit dieser aus farbigem Papier geschnittenen und übereinander geklebten Scherenbilder lebt auch in diesen Vasenbildern, für welche im



PAUL ZEILLER PORZELLANFIGUREN
Ausführung: Gebr. Metzler & Ortloff, Ilmenau



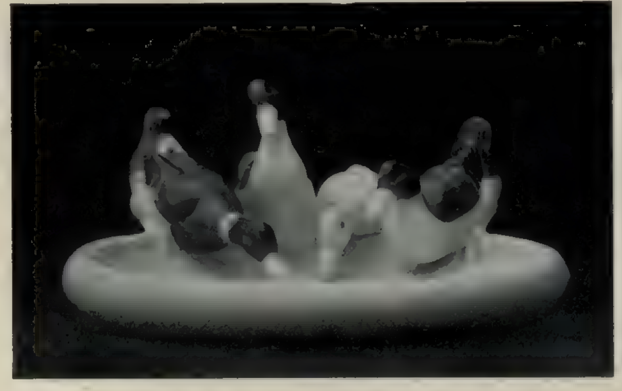




VASEN UND DOSE NACH ENTWÜRFEN VON HELEN REITTER UND FRAU L. H. DECHENT AUSGEFÜHRT VON GEBR. METZLER & ORTLOFF ▣ PORZELLAN-MANUFAKTUR, ILMENAU I. TH. ▣

Gegensatz zu den Scharffeuerfarben der plastischen Arbeiten auf die weit reichere Palette der Aufglasurmalerei zurückgegriffen ist. Ohne jede Zeichnung von Einzelheiten sind die Farbflächen hier plakatartig nebeneinandergesetzt in lebhaften Kontrasten oder in sorgfältig abgestimmten Harmonien zarter Töne: ein sattes Grün mit schimmerndem Silbergrau, leuchtendes Orange mit Schwarz und mattem Gelb, gedämpftes Blau und der Purpurschein sterbenden Weinlaubs; eine bunte Mannigfaltigkeit, die unsere Sehnsucht nach Farbe erfüllt. Frau L. H. DECHENT bevorzugt für den Schmuck ihrer Dosen und Schalen das Blumenmotiv, das in unserem modernen Ornament neuerdings wieder eine so große Rolle spielt, doch steht hier die technische Ausführung noch nicht ganz auf der Höhe.

PAUL ZEILLER zeigt sich auch in seinen neuen Arbeiten als der vortreffliche Tierbildner, der Momente der Ruhe wie lebhafter Bewegung gleich geschickt wiederzugeben weiß. Sein Vertrautsein mit allen Eigenheiten der Porzellantechnik verleiht seinen Figuren bei aller für die Porzellanmasse gebotenen Stilisierung eine frische Natürlichkeit, in der die Wesensart der Rasse gut zum Ausdruck kommt. Daß solches Zusammenarbeiten mit Künstlern auch auf die übrige Produktion günstig einwirkt, lassen die eigenen Arbeiten der Manufaktur erkennen, wie die unten abgebildete Schale mit den munteren, auch in den schimmernden Farben gut geratenen Entlein. Ueber das Genrehafte solcher Arbeiten mag man denken, wie man will. Wenn dem Begehren der Menge in so guter und geschmackvoller Form genügt wird, kann man sich dessen nur freuen. L. D.



PORZELLANSCHALE, NACH EIGENEM ENTWURF AUSGEFÜHRT VON GEBR. METZLER & ORTLOFF, ILMENAU

FRIEDRICH ADLER - HAMBURG

Friedrich Adler, ein Württemberger, der in München sich die Ausbildung zum Kunstgewerbler holte, ist nach kleineren Etappen schließlich nach Hamburg an die Kunstgewerbeschule gelangt, wo er unter dem Regime des als Schulmann und Taktiker bewährten Direktor Meyer zu dem kleinen Häuflein derer gehört, die sich in der Hansastadt für unsere Idee von dem neuzeitlichen Kunstgewerbe einsetzen. Dieser Weg von München nach Hamburg, von dem Zentrum, da Gedanken und Gesinnung propagiert, da Streiter und Helfer herangebildet wurden, ist ja symptomatisch. Heute hat mit der Durchdringung des ganzen Deutschland, die als eine Tatsache hinzunehmen ist, der Ausgleich ja längst stattgefunden. Hat man in Hamburg den Weg, der zu gehen war, auch vorsichtiger betreten und sich vor Uebereilung vielleicht mehr als nötig gehütet, so hat man heute doch erreicht, daß der größere Teil der Bevölkerung nicht mehr an eine prinzipielle Opposition denkt. An diesem Erfolg haben wohl alle diejenigen, die hier die Jahre über standhaft auf den Schanzen ausgehalten haben, Anteil, und wenn wir augenblicklich gerade in Hamburg einen der Plätze sehen, die sich von einer gelegentlich propagierten Verwässerung der Reform - Bestrebungen charaktervoll freihalten, so haben wir unser Interesse allen zu widmen, die in fortgesetzter Kleinarbeit dafür sorgen, daß jener Wille nicht erlahme. Friedrich Adler gehört zu diesen Menschen; seine Arbeiten, von denen hier Proben geboten werden, zeigen das Bestreben, dem neuen Kunstgewerbe innerhalb dieser traditionell gepflegten Bürgerkultur zum Ausdruck zu verhelfen.

Vor Jahren, als man noch lebhafter um die einzuschlagende Taktik debattierte, ist die Forderung ausgesprochen worden, daß neben den Bahnbrechern und den Propheten, die von dem starken Ethos ihres Kulturwillens predigten, eine große Zahl von Männern notwendig wäre, die diese Anregungen aufzugreifen verständen, die mit Geschmack und Geschick den Anforderungen, die die Produktion stellen werde, Form geben könnten. Es wurde von der Notwendigkeit gesprochen, an allen Orten und in allen Gewerben fähige Gestalter zu haben, die dem modernen Menschen eine schöne Befriedigung seiner Einrichtungsnöte und Ausstattungswünsche ermöglichen würden. Zu diesen Gestaltern, die so letzten Endes aus einer heimlichen Künstler - Sehnsucht einen Faktor der praktischen Volkswirtschaft gemacht haben, gehört auch Friedrich Adler. Wenn er Räume ausstattete, Metallarbeiten formte, Textilentwürfe zeichnete, suchte er als Künstler immer der Sache eines qualitätvollen Kunsthandwerks zu dienen.

Diese aufrichtige Unterordnung der Persönlichkeit unter die Sache ist als Verdienst hervorzuheben in einem Augenblick, da sehr viel minder gehaltvolle Persönlichkeiten von solcher Disziplin



FRIEDRICH ADLER HANDSPIEGEL
Elfenbeinschnitzerei von Emil Kellermann

FRIEDRICH ADLER-HAMBURG ▫ DECKE UND GESCHNITZTE SCHRANKTÜR AUS EINEM WOHNZIMMER (VGL. S. 235)
Ausführung der Malerei: Martin Conrad, Hamburg; des Beleuchtungskörpers: Richard L. F. Schulz, Berlin



keine Ahnung zu haben scheinen. Manche Vorwürfe, die mit Recht gemacht werden, und manche Schwierigkeiten, die kein Ende nehmen wollen, wären uns erspart ohne jenen falschen und unsachlichen Individualitätssport. Es wird sicherlich nicht mehr lange dauern, daß die größere Sympathie jenen getreuen Arbeitern im Weinberg des Herrn gehört, die nicht von der Nervosität angetrieben werden, in allen Formenschätzen der Welt herumzufuchteln, sondern die klar und sicher zu formulieren wissen, was sie zu geben und wir zu brauchen vermögen.

Abgesehen von dem, was durch Abbildungen anschaulich gemacht werden kann, zeigt sich dieser Geist der Sachlichkeit auch in Adlers pädagogischen Bemühungen. Er hat in Hamburg die Aufgabe, in einer Art vorbereitendem Unterricht das Naturstudium der Kunstgewerbeschüler zu überwachen, ihnen das Aufnehmen und Formgeben



FRIEDRICH ADLER-HAMBURG ECKE EINES WOHNZIMMERS (VGL. S. 234)

Ausführung der Möbel in grauer Eiche mit farbigem Gobelinbezug: W. Sievers, Hamburg; Tapete schwarz und grün gestreift

FRIEDRICH ADLER

BÜFETT (PLATANE UND MAKASSAREBENHOLZ)

FRIEDRICH ADLER

EINGEBAUTES BÜFETT

Ausführung: Wilhelm Sievers, Hamburg

von Anschauungswerten geläufig zu machen. Dabei sieht er seine Mission vor allem darin, die Individualität des Schülers zu erkennen und ihn vor den Aufgabenkreis zu bringen, an dem er seine besonderen Fähigkeiten am natürlichsten zu entfalten vermag. Er sucht das im Keim Schlummernde zu wecken, um es stark und fruchtbar zu machen. Er will, was wohl nicht das einzige, aber doch ein gewichtiges Ziel der Pädagogik ist, den Eleven hinlenken — hinlenken zu dem eigentlichen Quell seiner Fähigkeiten.

* * *

Adler selbst war der Erste, der sich bei Debschitz und Obrist als Schüler einschrieb. Die Kunstgewerbeschule, mit dem, was sie damals einem jungen Mann bieten konnte, lag bereits hinter ihm. Er hätte wie andere auch anfangen, hätte mit dem Gelernten hineinspringen können in die Zeichenateliers oder das neue Kunstgewerbe. Als ein bedächtiger und gewissenhafter Charakter, der ihm und seinen Arbeiten als Tugend verblieben ist, hat er sich erst eine festere Grundlage sichern wollen. Er hat in den „Vereinigten Werkstätten" die Kühnheiten eines Obrist kennen und hochschätzen gelernt und ist dem Gerücht, daß dieser wahrhaftige Künstler mit Debschitz demnächst eine Schule aufmachen werde, spontan gefolgt. Er wollte in sich selbst gleichartige Schaffenstriebe wecken. Der dekorativen Kunst, der da eine Lehrstätte bereitet werden sollte, wollte auch er sich verschreiben. Man weiß, welch anregende Atmosphäre diese Schule gerade in ihren Anfangsjahren um sich zu breiten wußte, und man wird von diesem Willen zur künstlerischen Leistung, der da eingeimpft wurde, in dem Schaffen Adlers den Abglanz leicht verspüren.

Man möchte öfters mit gleich großer Bestimmtheit aussprechen, daß es in dem Schaffen dieses Mannes keine Nebensächlichkeiten zu geben scheint. Adler nimmt eine Aufgabe so ernst wie die andere, formt an den kleinen Dingen mit der gleichen hingebenden Aufopferungsfähigkeit, mit der er sich für das große Projekt einsetzt. Wir sind uns darüber klar, daß darin das Entscheidende am Kunstwerk nicht liegen kann, aber es ist kein Zweifel, daß ohne solche Voraussetzung reife Lösungen nicht zustande kommen Man betrachte eine der Lampen, eines der jüdischen Kultgeräte oder ein Adlersches Stoffmuster; immer ist zu erfahren, daß hier ein Gestalter über die bestmögliche Bewältigung seiner Aufgabe



FRIEDRICH ADLER — KLEIDERSCHRANK
Ausführung in Zitronenholz: Wilhelm Sievers, Hamburg

nachgedacht hat, daß er sich klar geworden ist, wie er Formerfähigkeiten mit den Bedingungen des Zwecks, der Materialien und der Techniken in Einklang zu bringen vermöchte. So schwebt seine Ornamentik nicht frei und willkürlich in der Luft, sondern scheint organisch mit Objekt und Materie verbunden.

* * *

Von Adler, dem Ornamentiker, wird man zunächst immer zu sprechen versucht sein. Zweifellos gehört er ja in die Reihe der wenigen, die einen Ehrgeiz darein setzen, uns bei dem verzwickten Problem einer modernen Ornamentik weiter zu bringen. Nach dieser Richtung mag er wohl aus dem Debschitzkreis eine Erbschaft mitbekommen haben. In den Jahren seiner Ausbildung stand ja das Ringen mit der Fläche und um das Ornament ganz im Vordergrund. Wie der Stuttgarter Haustein, der ja wohl dem gleichen Kreise angehörte, hat Adler, als der Nachdruck auf andere, struktive Elemente gelegt wurde, dieses Ziel nicht einfach aus den Augen gelassen. Mit den meisten der Hamburger ist er auf einen Weg gekommen, der von den Wienern eingeschlagen war, und der in einer gewiß besonderen Abart auch in Hamburg



FRIEDRICH ADLER-HAMBURG — TEE- UND GESELLSCHAFTSRAUM
Ausführung der weiß lackierten Möbel: W. Sievers, der Metallarbeiten: M. Conrad, der Tapezierarbeiten: W. Koops

entwickelt worden ist. Die Wesenszüge dieser Ornamentik hier schildern zu wollen, erscheint überflüssig. Daß sie viel bekämpft und viel mißverstanden wird, ist bekannt genug. Und doch ist sie, so stark gelegentlich das Kalligraphische ihrer Entstehungsweise auch in die Augen springen mag, reich an Schönheiten. Sie birgt in sich Persönlichkeitswerte, die sonst nicht zum Ausdruck gelangen, und deren Unterdrückung gerade die deutsche Seele auf die Dauer nie geduldet hat.

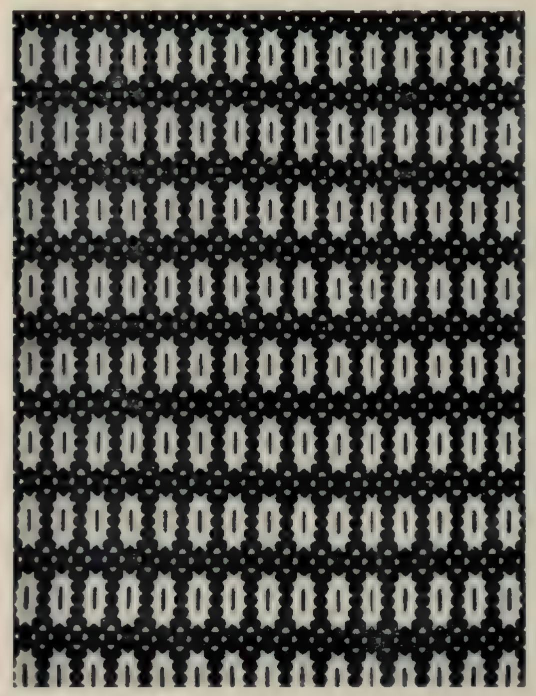
Daß Adler bei dieser Ornamentgestaltung sich verwandtschaftlich berührt mit denen, die in Hamburg, Stuttgart oder Wien auf das gleiche Ziel losarbeiten, spricht gewiß nicht zu seinen Ungunsten. Denn wesensstark über den puren Artismus hinaus kann nur eine solche Ornamentik sein, in der neben der Hand des Gestalters auch das allgemeine Zeitempfinden zu verspüren ist. Und das wird eine allzugroße Absonderung des einzelnen immer verbieten. Wohlverstanden, es kann bei der Adlerschen Ornamentik nicht von Abhängigkeiten und Beeinflussungen die Rede sein, es ist nur der innere Gleichklang, der ihn mit den auf gleicher Basis stehenden modernen Geistern verbündet.

Die Knüpfteppiche und Leinenstoffe zeigen ihn bei der Bewältigung der Fläche; aus den Silberarbeiten, geschnitzten Türfüllungen usw. wäre zu ersehen, wie er es versteht, sich auch über die Fläche zu erheben. Man findet, wie er

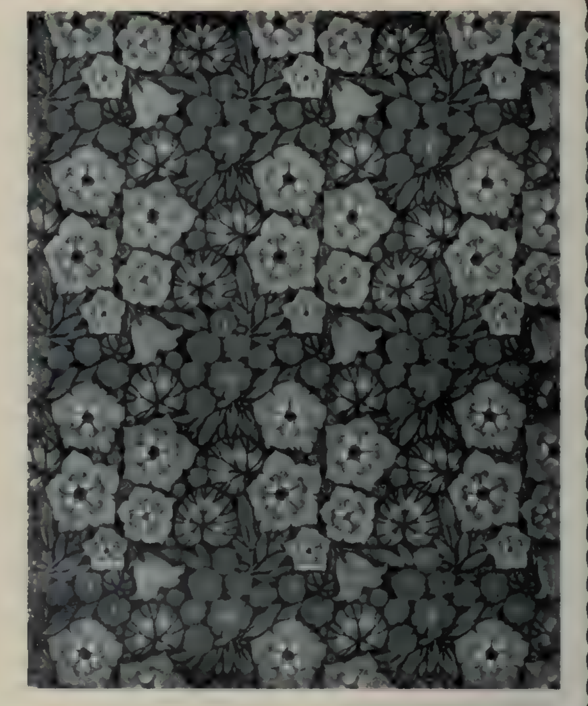


FRIEDRICH ADLER — HERRENZIMMER

Ausführung in dunkler Eiche mit schwarzen Schnitzereien und grünen Lederbezügen: Wilhelm Stevers und W. Koops, Hamburg; Wandbespannung bedrucktes Leinen



FRIEDRICH ADLER



BEDRUCKTES LEINEN

▫ FRIEDRICH ADLER-HAMBURG ▫
HANDGEKNÜPFTER SMYRNATEPPICH

AUSFÜHRUNG: WURZENER TEPPICH-
U. VELOURSFABRIKEN, WURZEN I. S.



FRIEDRICH ADLER-HAMBURG — HANDGEKNÜPFTER TEPPICH
Ausführung: Wurzener Teppich- und Veloursfabriken, Wurzen i. S.

FRIEDRICH ADLER

SEDERSCHÜSSEL



FRIEDRICH ADLER ▫ SILBERN. LEUCHTER FÜR D. SEDERTISCH

AUSFÜHRUNG: PETER BRUCKMANN & SÖHNE, ▫ HEILBRONN A. N. ▫

in einen Reichtum von Einfällen Rhythmus zu bringen versteht. Diese Dinge — man betrachte den großen Knüpfteppich (Abb. S. 241) — sind nirgends leer. Es steckt hinter ihnen, was man eigentlich gar nicht vermutet hätte, ein Mensch mit tieferem Innenleben, einer, der nur durch die Form zu sagen vermag, was in ihm vorgeht. Gegen diesen Teppich werden auch gewiß diejenigen, die sich mit neuartigen Ornamentversuchen nicht anfreunden können, nichts einzuwenden haben. Es steckt darin doch mehr als ein blendender Augenreiz, der bestechen oder abstoßen kann.

FRIEDR. ADLER ▪ THORASCHILD, SILBER MIT AMETHYSTEN

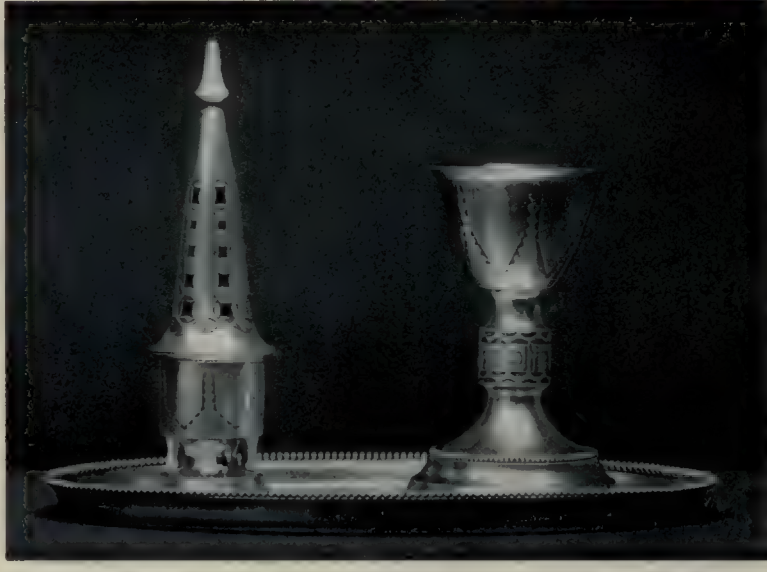
Wie weit Adler diese Fähigkeiten auf andere zu übertragen vermag, zeigt am feinsten wohl die Elfenbeinlampe, die auf den Seiten 245 bis 247 als ein Ergebnis der von ihm in der Nürnberger Landesgewerbeanstalt abgehaltenen Meisterkurse abgebildet ist. Der Meister KELLERMANN, der vordem die landesüblichen Elfenbeinschnitzereien gefertigt haben soll, hat da in den wenigen Wochen, die für diese Kurse zur Verfügung stehen, eine Leistung vollbracht, die auf seine weitere Entwicklung geradezu neugierig macht. Diese Boudoirlampe, dieses zarte Spiel aus Elfenbein, Silber und Ebenholz, ist voller Grazie. Das spricht von einer entzückenden Phantasie, und mehr noch, alle diese Einfälle haben unter den Händen eines trefflichen Handwerkers gute, im besten Sinne mondaine Form erhalten. Das Stück zeugt für beide: für den Schüler wie für den Lehrer.

In das Kapitel von der religiösen Kunst gehören die Versuche, eine Reihe jüdischer Kultgeräte zu schaffen. Die Anregung dürfte wie bei den Vorschlägen zur geschmacklichen Veredelung der Sportpreise und Ehrengeschenke von der Firma, der Silberwarenfabrik Peter Bruckmann & Söhne in Heilbronn, ausgegangen sein. Solche Anregungen sollten schon aus dem Grunde bei allen Kunstfreunden Beachtung finden, weil sie ein Bedürfnis wecken wollen, wo noch eine unkünstlerische Konvention herrscht. Der Zustand ist hier nicht anders als bei den Kultgeräten der anderen Konfessionen, wo gerade die Schichten, die sich am lebhaftesten für diese Objekte interessieren, auch am meisten in dem Herkömmlichen befangen sind. Es wäre schade, wenn die Firma nicht die

FRIEDRICH ADLER ▪ ▪ THORAKRONE, SILBER MIT AMETHYSTEN
▪ AUSFÜHRUNG: PETER BRUCKMANN & SÖHNE, HEILBRONN ▪

Unterstützung fände, die sie zu weiteren Vorstößen ermutigt, und wenn diese Gestaltungen Adlers auf den platonischen Beifall der Kunstliebhaber beschränkt blieben.

Ich verrate wohl nicht zu viel, wenn ich im Hinblick auf diese Geräte erwähne, daß Adler gegenwärtig an dem Projekt einer Synagoge arbeitet, die zu bauen er Aussicht zu haben scheint. Wie weit ihm die Bewältigung eines solchen großen Bauwerks gelingen wird, läßt sich natürlich noch nicht sagen, so lange nur die Vorentwürfe zu sehen sind. Und es wäre müßig, über die Ueberraschungen, die da denkbar sind, schon jetzt theoretisieren zu wollen.



FRIEDRICH ADLER — HABDALAH GERÄT

Halten wir uns an die ausgeführten Innenräume, die Adler für einige Hamburger Familien ausstatten konnte. Daß sich in diesen Geräten ein tektonischer Sinn offenbart, der alle äußerlichen Uebertreibungen zu vermeiden weiß, ist offenbar. Diese Möbel erscheinen natürlich gewachsen und haben doch alle eine eigene Physiognomie. Was man an ihnen beschreiben möchte, ist nur die Harmonie, in die alles gebracht ist. Adler wagt wohl hier oder da einmal etwas Ungewöhnliches, etwas, was gelegentlichen Widerspruch wecken könnte, aber so wie es zu dem ganzen Ensemble steht, erscheint es richtig. Der Münzschrank oder der Stuhl aus dem Herrenzimmer (Abb. S. 239) haben etwas Sympathisches, etwas Menschliches, wie man zu sagen versucht wäre. Sie entsprechen jedenfalls dem Menschen unserer Tage und halten sich durchaus frei von „Extravaganzen“, wie ja der beliebte Ausdruck lautet. Nimmt man die Stoffe, die Tapeten, Malereien, Teppiche, Beleuchtungskörper, die Farbstimmung usw. hinzu, so ergibt sich ein Raumbild von gefälliger Einheitlichkeit, über die ihrer geschmackvollen Selbstverständlichkeit wegen eigentlich gar kein Wort zu verlieren wäre.

Paul Westheim



FRIEDRICH ADLER — ESROGDOSE UND KIDUSCHBECHER

Ausführung: Peter Bruckmann & Söhne, Silberwarenfabrik, Heilbronn a. N.

DAS ERGEBNIS DER BAYRISCHEN GEWERBESCHAU 1912 IN MÜNCHEN

Die Bayrische Gewerbeschau hatte in ihren Programmen und sonstigen Kundgebungen an die Oeffentlichkeit wiederholt und ausdrücklich betont, daß sie in dem Zustandebringen einer guten Ausstellung ihre Aufgabe nicht erfüllt sehe. Denn für alle, denen es ernsthaft um Gewerbeförderung zu tun sei, könne eine Ausstellung nicht Selbstzweck sein. Eine dauernde Befruchtung sowohl des Gewerbes als der mit ihm zusammenarbeitenden Kunst könne vielmehr nur durch die aus den Vorarbeiten zur Ausstellung sich ergebenden Beziehungen und Anknüpfungen und deren immer reichere Ausgestaltung erzielt werden. Was aber die in unserer Zeit so heiß erstrebte Hebung des Konsumentengeschmacks anlange, so müßten, um sie herbeizuführen, die Nachwirkungen der Ausstellung dauernde sein. Hebung des Konsumentengeschmacks aber, das wissen wir, ist gleichbedeutend mit Hebung des Produzentengeschmacks. Wird nach der guten, geschmackvollen Ware, wie sie die Gewerbeschau zwar nicht durchgehends zeigte, aber literarisch und organisatorisch so intensiv propagierte, von den Konsumenten gefragt, wird erst einmal der Schund und Kitsch nicht mehr verlangt, dann ist die Schlacht schon halb gewonnen . .

Mag man sagen, was man will, und mag uns auch der heurige sogenannte „kunstgewerbliche“ Weihnachtsmarkt wieder Unmöglichkeiten und Geschmacklosigkeiten in Hülle und Fülle gebracht haben — umsonst war die Gewerbeschau in ihrer Zweckbestimmung als Geschmackspropagandistin der gewerblichen Produktion ganz gewiß nicht. Da sitzt z. B. irgendwo auf dem Land ein Töpfer, der, begabt mit einem durch Tradition vor Verkitschung bewahrt gebliebenen Geschmack, seine Gefäße und Ofenkacheln nach einer alten Technik in solidester Ausführung formt. Er hat, da er auf der Gewerbeschau ausstellte, unerwartet günstige geschäftliche Beziehungen angeknüpft, die ihm für seine Produkte dauernde Abnehmer garantieren: ein Stück tüchtiger Heimatarbeit wird durch diese Verbindungen fortan in weitere Kreise getragen. Und da ist eine Fabrik, die — sagen wir — Papiermaché-Waren herstellt. Sie wollte bei der Gewerbeschau ausstellen, aber ihre „Muster“ erwiesen sich als unbrauchbar. Man hat ihr daher durch berufene Künstler neue, gute, geschmackvolle anfertigen lassen. Der so gewonnene „Artikel“ hat sich gut eingeführt, er bewährt sich, und die Fabrik wird sich auch ferner der Mithilfe dieser Künstler bedienen.

Das sind zwei markante Beispiele. Denn sie zeigen nicht nur Erfolge, sondern sie zeigen diese Erfolge in Abwandlungen nach zwei Seiten hin: Der Industrielle soll gefördert werden, indem man ihm geeignete künstlerische Kräfte zur Mitarbeit nachweist, der Handwerker aber soll aus sich selbst heraus, mehr durch Anleitung, Unterweisung und Anfeuerung als durch Hinausgabe von Modellen und Vorbildern, die er sklavisch nachzuahmen hätte, in der Qualitätsproduktion vorangetrieben werden. In den beiden Fällen, die ich im Auge habe, die aber nur zwei von vielen Hunderten sind, wurden diese Erfolge erzielt.



EMIL KELLERMANN-NÜRNBERG ◎ ELEKTRISCHE LAMPE FÜR EIN DAMENZIMMER (VGL. S. 246 7)



EMIL KELLERMANN-NÜRNBERG ▫ GESCHNITZTE ELFENBEINFÜLLUNGEN EINES LAMPENSCHIRMS
Aus dem von Friedrich Adler geleiteten X. Meisterkurs der Bayerischen Landesgewerbeanstalt in Nürnberg



EMIL KELLERMANN-NÜRNBERG ▫ LAMPENSCHIRM MIT ELFENBEINSCHNITZEREIEN
Aus dem von Friedrich Adler geleiteten X. Meisterkurs der Bayerischen Landesgewerbeanstalt in Nürnberg

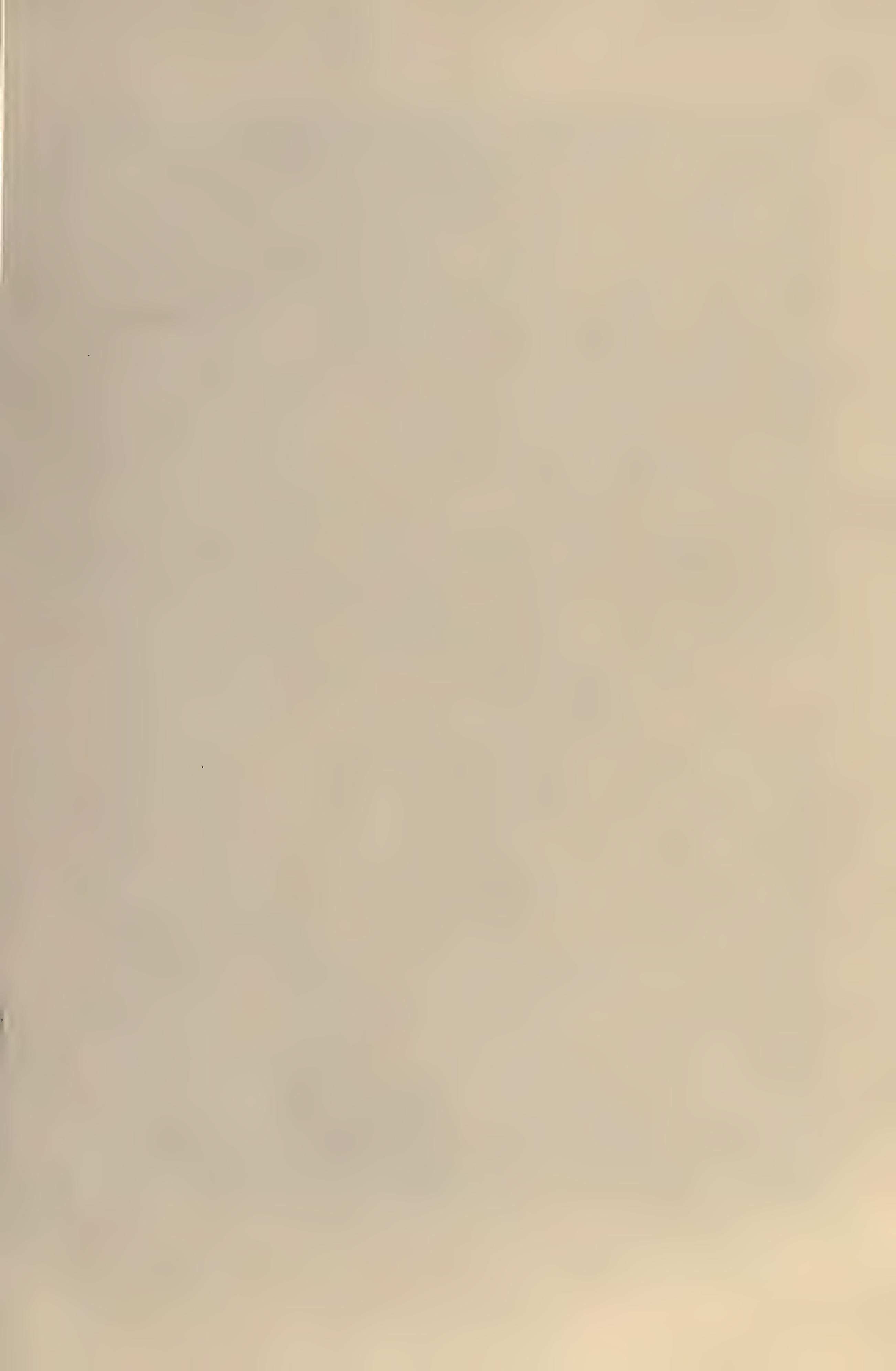


FRIEDRICH ADLER TISCHLAMPE IN BRONZE
Ausführung: Richard L. F. Schulz, Berlin

Alsbald nach Schluß der Gewerbeschau (13. Oktober 1912) wurden sowohl durch eine große Tageszeitung wie auch durch den Verkaufsausschuß der Gewerbeschau an große und kleine Aussteller Rundfragen gerichtet, die ein außerordentlich interessantes Material zutage förderten. Unter den verschiedenen Fragen wirtschaftlicher Natur war auch eine, die hauptsächlich für die Industriellen gedacht war, nämlich: „Was für Erfahrungen haben Sie mit dem Zusammenarbeiten mit den Künstlern gemacht?“ Es ist geradezu grotesk, wie bei einer ersten Durchsicht der Enquete die Ansichten hierüber auseinandergehen. Sichtet man aber die Urteile nach Branchen, so ergibt sich, daß es noch weite, bisher kunstgewerblich unbebaut gebliebene Gebiete gibt, auf denen es naturgemäß zunächst noch an Unstimmigkeiten zwischen Künstlern und Fabrikanten nicht fehlt, auf denen aber künftighin nutzbare Arbeit geleistet werden muß. Daß das bisher gar nicht oder nur ungenügend und unbefriedigend geschah, ist indessen nicht allein die Schuld der Produzenten. Vielmehr hat der Umstand, daß viele Künstler vom technischen Herstellungsprozeß derjenigen Gegenstände, für welche sie Entwürfe liefern, keine Ahnung haben, daß sie es für unter ihrer Würde halten, in Fabriken zu lernen, bis jetzt eine Geschmacksbeackerung dieser Gebiete unmöglich gemacht.

Bei solchen Erkenntnissen muß die künftige Arbeit einsetzen. Bis wir in München wieder eine große Qualitäts-Gewerbe-Ausstellung veranstalten, müssen auch diese spröden Branchen gewonnen sein. Wer aber soll diese Arbeit leisten? Darauf gibt uns die Schlußsitzung der Gewerbeschau die Antwort. Von dem klug erwirtschafteten Ueberschuß wurden nach dem aufgestellten Finanzplan insgesamt 253 267.84 Mark an die vier Vereine ausgeschüttet, auf deren Anregung und gemeinsam betriebene Vorarbeit hin seinerzeit zur Veranstaltung der Gewerbeschau geschritten wurde. Es sind dies der „Bayerische Verein für Volkskunde und Volkskunst“, der „Bayerische Kunstgewerbeverein“, der „Münchner Bund“ und der „Verein Ausstellungspark“. Jedem einzelnen dieser vier Vereine wurde die Summe von 63 316.96 Mark ausbezahlt und zwar mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß dieses Geld den auf die Förderung des Kunstgewerbes hinzielenden Bestrebungen der Vereine zugute kommen soll.

An diesen Vereinen also ist es, je nach der Art ihrer Zweckbestimmung die Weiterarbeit und die Vorarbeit für künftige Ausstellungen, die natürlich wiederum nie Selbstzweck werden dürfen, zu leisten. Da die Aufgaben des Volkskunstvereins in der Hauptsache architektonische und volkskundliche, die des Vereins Ausstellungspark ausstellungstechnische sind, so wird die Hauptarbeit, die wir meinen, dem Kunstgewerbeverein und dem „Münchner Bund“ zufallen. Namentlich von letzterem, der in der Heranziehung der Industrie zu der großen Geschmacksbewegung und zu den Qualitätsproblemen unserer Zeit schon Außerordentliches geleistet hat, erwarten wir viel. Seine demnächst zu eröffnende „Münchner Sammlung für angewandte Kunst“ wird sozusagen die Quintessenz der Gewerbeschau darstellen. Als Muster- und Vorbildersammlung wird sie kein totes museales Dasein führen, sondern den Zwecken Lehrender und Lernender und den praktischen Zwecken der „Vermittlungsstelle für angewandte Kunst“ dienen. Auf dieser Basis, die freilich immer mehr zu verbreitern sein wird, muß sich die Weiterarbeit vollziehen. Ferner wird es sich darum handeln müssen, die im Frühjahr erscheinende Denkschrift der Gewerbeschau möglichst weit zu verbreiten und in Handwerker-, Gewerbevereinen und Fachverbänden durch Vorträge die Erinnerung an die Gewerbeschau, an ihre Lehren und an alle ihre gewerbefördernden Konnexe wach zu erhalten. GEORG JACOB WOLF





ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF

LANDHAUS HACKELOER-KÖBBINGHOFF IN DAHLEM



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF LANDHAUS HACKELOER-KOBBINGHOFF IN DAHLEM

WOHNHAUSBAUTEN VON PAUL MEBES

Es ist oft und mit ausführlicher Begründung ausgesprochen worden, daß das gegenwärtig herrschende System unserer architektonischen Erziehung unvollkommen und mit schweren Mängeln behaftet sei. Die Architekturabteilungen unserer polytechnischen Schulen, so heißt es, bilden gewandte Zeichner, statt räumlich denkende Baukünstler heran und beschweren die jungen Eleven mit einem wissenschaftlich-kritischen Apparat historischer Formen, statt sie auf die lebendigen, natürlich gegebenen Traditionen hinzuweisen. In der Tat wird das Fehlen einer brauchbaren Ueberlieferung, deren der praktisch schaffende Architekt nun einmal bedarf, von den modernen Baukünstlern als ein bitterer Mangel empfunden, und es wird von jedem Einzelnen immer erneut der Versuch unternommen, für den Umkreis der eigenen Tätigkeit dieses Manko durch persönliche Auslese zu ersetzen. Er bemerkt sehr bald, daß die Vielheit der erlernten Formen und doktrinären Kompositionsregeln ihn erdrückt und verwirrt, und daß damit die produktive Kraft des räumlichen Denkens und Gestaltens eher gehemmt, als gefördert wird. Die Lehren der Akademie haben ihm jeden Rest von Unbefangenheit gegenüber den modernen Bauaufgaben geraubt; er ist artistisch korrumpiert und fühlt sich arm in all dem Reichtum des schulmäßig Erworbenen. Was er braucht und sucht ist Ruhe und Sicherheit des praktischen Arbeitens innerhalb einer historisch gewordenen Form, ist Beschränkung durch Auswahl des fruchtbarer Entwicklung noch Fähigen.

Auf der Suche nach brauchbaren Traditionen bot sich den Architekten, von welcher Seite auch immer sie ihre Regenerationsversuche unternommen haben, die großbürgerliche Baukunst des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts von selbst als Stilquelle dar. In den klaren, ganz auf die Rechnung der Proportionen gesetzten Wirkungen dieser schon ein wenig verstandesmäßig influenzierten Baukunst fand der mehr und mehr sich vertiefende Eklektizismus eine ihm geistig verwandte Baugesinnung. Und mit überraschender Uebereinstimmung, die mehr einem inneren Müssen als blinder Willkür oder wechselnder Modelaune zu entspringen scheint, ist der rationelle, jeder Romantik abholde Bauwille der Gegenwart von allen Seiten zu diesen Ueberlieferungen hingeleitet worden, in denen zum letztenmal in der deutschen Baukunst eine selbständige Bau-

ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF ▫ LANDHAUS HACKELOER-KOBBINGHOFF: VORDERANSICHT UND GRUNDRISSE

empfindung lebendig sich ausspricht. Ein echtes und ursprüngliches Gefühl für das Wesen der kubischen Form, für den Sinn und den Wert der architektonischen Proportionen tut sich hier kund, dessen eine mehr in Massen als im Detail denkende Baukunst, wie die der Gegenwart, vor allem wieder bedarf.

In dem natürlichen Bestreben, das wertvolle,

ERDGESCHOSS.

GARAGE
LEUTESTUBE
SRK
KÜCHE
TERRASSE
SPÜLKÜCHE
DAMEN-GARD.
HERREN-GARD.
AN-RICHTE
SPEISE-ZIMMER
WAND-FRHG
DIELE
HALLE
VOR-HALLE
HERREN-ZIM.
EMPFANGS-ZIM.
WOHN-ZIM.

OBERGESCHOSS.

CHAUFFEUR-STUBE
KABINET
FREMDEN-ZIM.
BAD
TEEKÜCHE
ZIMMER DES FRÄULEINS
BAD
ANKLEIDE-ZIM.
SCHLAFZIM. DES HERRN
DIELE
SCHLAFZIMMER DER FRAU
BALKON
SPIELZIMMER
ZIMMER DES SOHNES
BAD
ZIMMER DER TOCHTER
ANKLEIDE-ZIMMER



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF — LANDHAUS HACKELOER-KOBBINGHOFF: GARTENSEITE

ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF LANDHAUS HACKELOER-KÖBBINGHOFF: VORGARTEN

in den Baudenkmälern dieser Zeit beschlossene Erbe nutzbar zu machen und für die Allgemeinheit produktiv werden zu lassen, hat der Berliner Architekt PAUL MEBES vor einigen Jahren im Verlag dieser Zeitschrift unter dem glücklich gewählten und heute schon zu einem Schlagwort erhobenen Titel „Um 1800“ ein zweibändiges Abbildungswerk erscheinen lassen, mit dem er seinen Namen auch über den engeren Kreis seiner Berufsgenossen hinaus bekannt gemacht hat. Die erzieherische Bedeutung dieses Werkes ist für unsere Zeit ohne Frage. Da die architektonische Ueberlieferung sich heute nicht von selbst darbietet, so muß sie auf dem Umweg über den Eklektizismus von jedem Einzelnen immer wieder gesucht werden. Bei diesem Versuche, eine allumfassende Bautradition lebendig zu machen und an die Stelle einer toten Stilarchitektur eine einheitliche und wirksame Kunstkonvention zu setzen, muß es jedoch mehr darauf ankommen, eine Gesinnung als eine Form zu erneuern. Es gehört ein gut Teil Disziplin, Besinnung und Selbstbeherrschung dazu, über das bloße Motiv hinauszugelangen, um es geistig neu erobern zu können. In jedem andern Fall muß eine solche Inspiration retrospektiver Art gefährlich werden: sie führt unweigerlich zu einer unfruchtbaren und der inneren Wahrheit entbehrenden Empiremode.

Betrachtet man die von Paul Mebes ausgeführten Bauten, deren eine ganze Reihe in diesem Heft abgebildet werden, so zeigt es sich, daß diesem Architekten die Erneuerung der in den Werken um 1800 manifestierten Baugesinnung in vielen Fällen fast restlos gelungen ist, ja es können seine Arbeiten, als Ganzes betrachtet, geradezu als Schulbeispiele dafür gelten, wieviel solide, handwerkstüchtige Qualitätsarbeit mit Hilfe dieser Bautradition geleistet werden kann. Insbesondere da, wo der Architekt über das Doktrinäre dieser Architekturtendenz hinausgelangt ist, hat er das eigene Werk der edlen Verhältnisschönheit seiner Vorbilder sehr weit zu nähern vermocht. In diesem Sinne zählt das Haus Hanschke ohne Zweifel zu seinen besten und reifsten Arbeiten. (Abb. S. 257.) Hier ist bei aller Schlichtheit des Aufbaues soviel Reichtum an spezifisch architektonischen Wirkungen zu finden, daß man das Bauwerk fast wie die natürliche Blüte einer lebendigen



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF LANDHAUS HACKELOER-KÖBBINGHOFF: VORFAHRT

ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF — LANDHAUS HACKELOER KÖBBINGHOFF: HALLE

Baukultur empfindet. Es hat die tüchtigen Eigenschaften, die in einem gesunden und traditionell gefestigten Bauhandwerk selbstverständlich sein sollten, und es müßte, was die Sorgfalt und Qualität der Durchbildung betrifft, eigentlich das den Durchschnitt bezeichnende Niveau bilden. Daß eine solche Arbeit in der Tat aber hoch über dieses Maß hinausragt, ist für die Bilanz der modernen Architektur kein erfreulicher Faktor. Und es ist Mebes selbst kaum zum zweitenmal gelungen, das übernommene Motiv mit der gleichen Intensität geistig zu durchdringen. Die geschweifte Dachform des Hauses Hackeloer zum Beispiel ist nur Motiv geblieben, und die gewählte Form erscheint durch die ungünstige Ausbildung der Dachfenster und Lucken in ihrer Wirkung noch wesentlich beeinträchtigt. Hier hätten die zwingenden Forderungen des Raumprogramms, die in erster Linie Berücksichtigung verlangen, den Architekten veranlassen



ARCH. PAUL MEBES — KAMIN DER HALLE

ARCH. P. MEBES-ZEHLENDORF ▫ LANDHAUS HACKFLOER: AUS DEM SCHLAFZIMMER DER KINDER, WÄNDE GEMALT



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF ▫ LANDHAUS HACKELOER · SOFAECKE IM ZIMMER DER DAME
Weißes Ahornholz mit Palysander; Bezüge grüne gemusterte Seide



ARCH. PAUL MEBES HAUS HANSCHKE IN ZEHLENDORF

müssen, auf ein Motiv zu verzichten, das sich mit den Ansprüchen der Praxis nicht ohne Preisgabe seines künstlerischen Sinnes vereinbaren ließ.

Die großen und kleinen Landhäuser, die Mebes in der Umgebung Berlins und in seinen Vororten errichtet hat, lassen ihn als eine derbe, biedere Handwerkernatur erkennen, der immer da, wo er sein Akademikertum vergißt und ohne jede artistische Prätention ehrlich und schlicht der Sache dient, dem Erfolg am nächsten kommt. Pose und Pathos stehen ihm schlecht zu Gesicht, er fühlt sich am wohlsten, wo er einfach und natürlich sein kann. Das Repräsentative liegt ihm daher weniger als das Bürgerlich-Behagliche. Im Vergleich mit seinen verehrten Vorbildern steht er wohl der derben Art des provinziellen Maurermeisters näher als der verfeinerten Eleganz und gepflegten Noblesse, die für den Kavalierarchitekten des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist. Er liebt die solide, werkmäßige Arbeit; er bevorzugt einfache übersichtliche Grundrisse, über denen sich ein klarer Aufbau und eine technisch gesunde Dachform entwickeln läßt. Bei der Raumanordnung des Landhauses geht er von dem zentralen Motiv der Diele oder Halle aus und gruppiert um diese die einzelnen Zimmer: die Wohnräume im Erdgeschoß, möglichst in unmittelbarer Verbindung mit dem Garten, die Schlafräume im Oberstock im Zusammenhang mit den Ankleideräumen und der Badegelegenheit. Er sorgt für sonnige Erkerplätze, für geschützte Veranden und Loggien und schafft an geeigneter Stelle balkonartige Ausbauten. Die entscheidenden Anregungen gibt ihm nicht die tendenzvoll sanitäre Anlage des englischen Hauses, sondern die halbvergessene nationale Bautradition, die in den zierlichen Landhausbauten aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts wirksam ist. So hat er einen modernen, großstädtischen Wohngepflogenheiten dienenden Landhaustyp entwickelt, der die Vorteile des freien Lebens in ländlicher Umgebung gewährt und zugleich die gesunden Ansprüche an Komfort und hygienisch-technische Vollkommenheit erfüllt.

Neben dem Problem des Eigenhausbaues hat Mebes dann, als Architekt des Beamten-Wohnungs-Vereins zu Berlin, die technisch-wirtschaftliche Aufgabe zu lösen versucht, der arbeitenden Großstadtbevölkerung brauchbare

ARCH. PAUL MEBES HAUS HANSCHKE IN ZEHLENDORF

und würdige Massenquartiere zu schaffen. Die Sorge um die Beschaffung gesunder und zugleich preiswerter Kleinwohnungen bildet ja den Kernpunkt der großstädtischen Wohnungsfrage überhaupt. Lösungsversuche sind in der jüngsten Periode der Großstadtentwicklung namentlich auf dem Wege der Selbsthilfe unternommen worden. Eine große Anzahl kaufmännisch nach Unternehmerart organisierter Baugenossenschaften und Wohnungsvereine haben die wachsende Nachfrage nach Kleinwohnungen durch Eigenbau in großem Stil zu befriedigen versucht, und sie haben auf diese Weise eine sehr bedeutende innere Kolonisationsarbeit geleistet. Der praktische Erfolg dieser genossenschaftlichen Bautätigkeit hat in



ERDGESCHOSZ OBERGESCHOSZ



ARCH. PAUL MEBES ▫ LANDHAUS PROF. SCHMARJE IN ZEHLENDORF: STRASZENSEITE

sozialer Hinsicht sehr viel Gutes gewirkt; in bautechnischer Beziehung hat er die Lösung des Problems angedeutet, das die wirkungsvolle Organisation der großstädtischen, auf die Beschaffung von Massenwohnungen gerichteten Bauunternehmung betrifft. Noch immer herrscht heute — entgegen den zentralisierenden Organisationsprinzipien in fast allen modernen Betrieben — in der Wohnungsherstellung die altmodische, handwerkerliche Art der Produktionsmethode vor. „Fast nie", sagt Friedrich Naumann in seiner Neudeutschen Wirtschaftspolitik, „wird ein ganzer Block zwischen vier Straßen von einer Firma übernommen und nach einheitlichem Plan erbaut. Zehn, zwölf, fünfzehn Bauunternehmer teilen sich in den Fetzen Land. Jeder baut für sich Häuser, obgleich diese Häuser völlig unpersönlich sind und sich nur in gleichgültigen Dingen unterscheiden. Es gibt nichts Spießbürgerlicheres, als die Fortsetzung der alten Idee „Haus" in eine Zeit hinein, wo das Haus als solches in allen Mieterquartieren keine Einheit mehr ist. Was heute abgeschlossen lebt, ist die Einzelwohnung nicht das Haus."

Es liegt auf der Hand, daß sich für den Produzenten wie für den Konsumenten, und schließlich auch für die Allgemeinheit wesentliche Vorteile aus der einheitlich bearbeiteten Blockaufteilung ergeben müssen. In technischer Hinsicht läßt sich, selbst unter dem schweren Druck der herrschenden Bodenpolitik, ohne wirtschaftliche Schädigung eine sachgemäße Aufteilung und eine bedeutende Verbesserung der Grundrisse durch günstigere Orientierung der Einzelwohnungen nach den Himmelsrichtungen erzielen, es läßt sich eine Hofgemeinschaft mehrerer Nachbargrundstücke und damit wenigstens in gewissen Grenzen ein freierer Luftraum im Innern der Bau-



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF ▫ LANDHAUS PROF. SCHMARJE: HAUPTEINGANG UND PERGOLA

blocks schaffen.*) Und es lassen sich zugleich auch alle Vorteile des zentralisierten Wirtschaftsbetriebs für Waschanlagen, Heizung und Beleuchtung erreichen. Eine weitere Annehmlichkeit erwächst dem Mieter aus der Anlage breiter, nach der Straße hin sich öffnender Höfe und durch die Anordnung von schmalen Privatstraßen, die den Baublock durchqueren und ruhige, vom Straßenlärm und vom Durchgangsverkehr nicht beeinträchtigte Wohngelegenheiten bieten. In künstlerischer Hinsicht aber wird durch eine architektonisch einheitliche Ausbildung der Blockfronten ein für die städtebauliche Wirkung wesentlicher Faktor gewonnen. Es lassen sich die Simse in gleicher Höhe durchführen, die Erkervorbauten und Loggien können rhythmisch geordnet und planmäßig mit Beziehung auf die gesamte Blockwand verteilt werden, es läßt sich eine korrespondierende Anordnung der Giebel und Dachaufbauten erzielen, und schließlich wird auch eine einheitliche Dachausbildung die Klarheit der kubischen Erscheinung im Straßenbild wesentlich fördern helfen.*)

Als Architekt des Berliner Beamten-Wohnungs-Vereins hat Mebes diese natürlichen Bauprinzipien bei einer Reihe von Häusergruppen konsequent durchgeführt, und er hat dabei für eine latent nur vorhandene Bauidee des großstädtischen Miethauses in glücklicher Weise eine architektonische Form gefunden. Bei der Erschließung, Aufteilung und Durchbildung umfangreicher Baublocks zu modernen Wohnquartieren hat sich Mebes als der gewissenhafte

*) Vgl. Albert Geßner, „Das deutsche Miethaus", F. Bruckmann A.G., München. 8 M.

*) Ueber die Einzelheiten dieses städtebaulichen Problems habe ich ausführlich gehandelt in meiner Schrift: „Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau", Berlin 1911.

ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF ▫ LANDHAUS SCHMARJE: GARTENANSICHT (SÜDSEITE) UND GRUNDRISSE

ERDGESCHOSS

WOHNZIMMER
ESSZIMMER
HERRENZ
DIELE
KÜCHE
SPK

OBERGESCHOSS

SCHLAFZIMMER
SCHLAFZ.
WOHNZIMMER
ANKLEIDEZ
BAD
BALKON
FREMDENZ.



AUS DEM WOHNZIMMER

ARCH. PAUL MEBES ▫ LANDHAUS PROF. SCHMARJE IN ZEHLENDORF

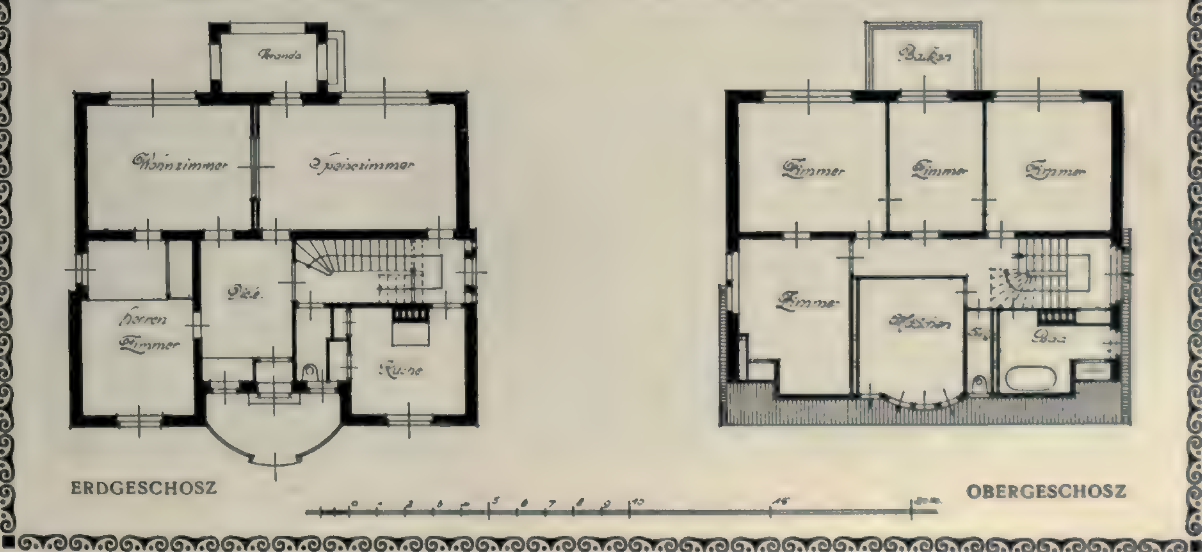
AUS DEM SPEISEZIMMER

ARCH. KRUG: HAUS KRUG U. ARCH. P. MEBES ▫ HAUS MILDNER IN ZEHLENDORF: STRASZEN- U. GARTENANSICHT



ARCH. PAUL MEBES　　　　HAUS MILDNER IN ZEHLENDORF: STRASZENANSICHT UND GRUNDRISSE

Diener eines großzügig entwickelten Gemeinschaftssinnes erwiesen. Hier hat sein Organisationstalent und seine Gabe, in großen Baumassen zu denken, eine günstige Gelegenheit zur Entfaltung und Betätigung gefunden. Und auf diesem Gebiet hat er auch seine eigentlichen, seine bleibenden Erfolge errungen. Ein Architekt, der es versteht, eine ausgedehnte Wohnhausgruppe bautechnisch so sicher und geschickt zu planen und künstlerisch so feinfühlig durchzuformen, wie es Mebes bei den von hohen Kiefern umgebenen Beamtenhäusern in Niederschönhausen gelungen ist, darf mit Recht beanspruchen, ein seinem Berufe treu dienender Baumeister genannt zu werden, der für seinen Teil und nach besten Kräften an der Lösung moderner baukünstlerischer und sozialer Probleme mitarbeitet. WALTER CURT BEHRENDT



ERDGESCHOSZ　　　　OBERGESCHOSZ

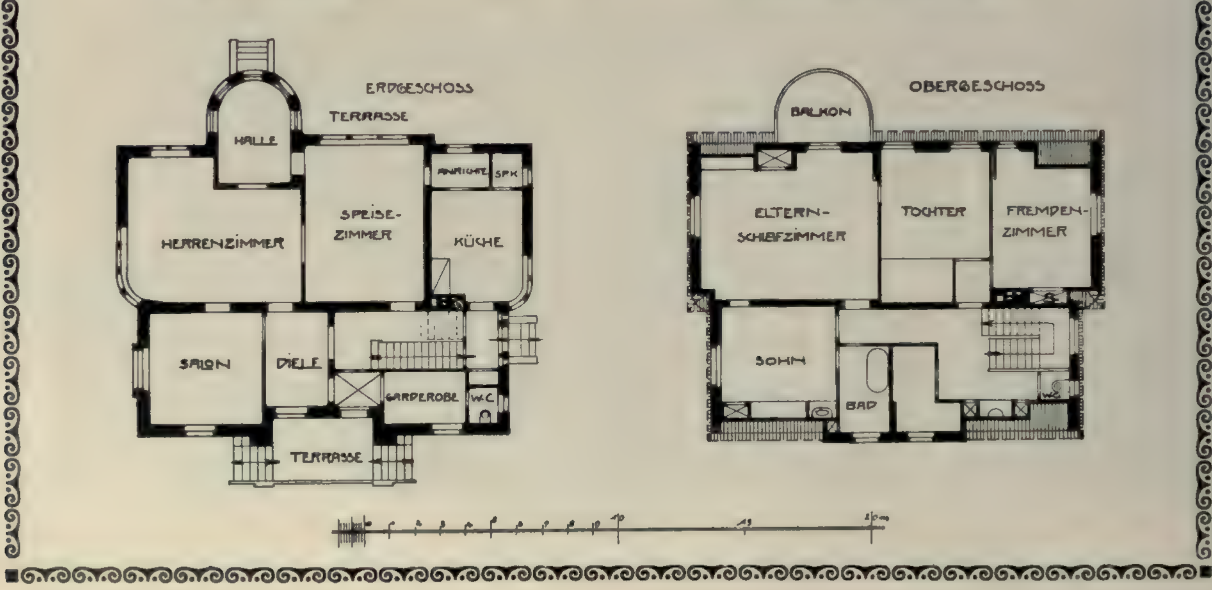
ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF LANDHAUS HECHT IN DAHLEM: STRASZEN- UND GARTENANSICHT



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF ▪ LANDHAUS KEPPEL IN ZEHLENDORF: STRASZEN- UND GARTENANSICHT

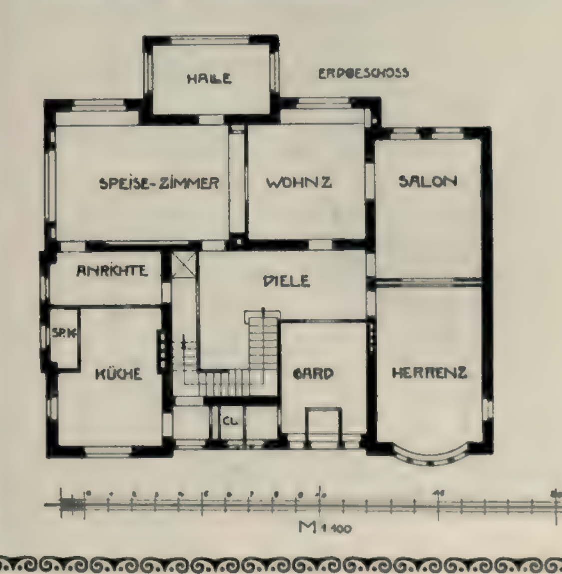
ARCH. PAUL MEBES

HAUS KEPPEL: TEILANSICHT



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF

HAUS KÜHNE IN POTSDAM





GRUNDRISSE ZUM LANDHAUS HECHT (S. 264)



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF

WOHNHAUSGRUPPE DES BERLINER BEAMTEN-WOHNUNGS-VEREINS IN ZEHLENDORF

WOHNHAUSGRUPPE DES BERLINER BEAMTEN-WOHNUNGS-VEREINS IN ZEHLENDORF

ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF AUS DER WOHNHAUSGRUPPE IN ZEHLENDORF

KUNST UND VOLKSWIRTSCHAFT

Die deutschen Teppich-Knüpfereien haben vor kurzem eine Revision ihrer Verkaufsbestimmungen vorgenommen. Uns interessiert hier nicht die scheinbar mäßige Erhöhung der Verkaufssätze, die sie zu begründen wissen, und die ihnen, so weit die Situation zu übersehen ist, sogar von den Händlern anstandslos zugebilligt werden mußte. Daß Arbeitslöhne, Rohstoffpreise, soziale Belastungen usw. zurzeit innerhalb der deutschen Volkswirtschaft eine steigende Tendenz zeigen, ist wohl auch für den unbeteiligten Beobachter kein Geheimnis mehr. Wenn, wie zur Begründung weiter ausgeführt wird, „die Ansprüche, welche der Käufer bei Bestellung eines deutschen Knüpfteppichs erhebt, in bezug auf detaillierte Musterung, Farbabstimmung usw. außerordentlich hohe geworden" sind, so darf man daraus in den Käuferkreisen auf ein von den Fabrikanten selbst festgestelltes Anwachsen des



ARCH. P. MEBES ▫ AUS DER WOHNHAUSGRUPPE DES BERLINER BEAMTEN-WOHNUNGSVEREINS IN ZEHLENDORF

Qualitätsgefühls schließen. Eine sehr erfreuliche Feststellung, die natürlich bedingt, daß solch erhöhten Ansprüchen auch die Preisbewertung entspricht. Wer Qualitätsarbeit anstrebt, kann sich selbstverständlich auch nicht gegen die Marktbedingungen wehren, die sie ermöglichen. Ueber die Haustante, die Luxus zu Mindestpreisen, die den Hundertmarkschein für 95 Mark haben möchte, ist die Entwicklung schon hinweggegangen. Der Käufer kunstgewerblicher Arbeiten wird mehr und mehr nach dem inneren Wert und nicht allein nach der Rechnungsschlußsumme zu taxieren haben.

Aber dieser Schritt der Teppich-Knüpfereien ist verbunden mit einer Neuorientierung der Verkaufspolitik, die auch unter den nur ästhetisch interessierten Menschen Beachtung verdient, weil sie einen Eingriff in die Verhältnisse bedeutet, die sich dank der neuen Kunstgewerbebewegung herausgebildet haben. Die Situation wäre etwa diese: Vor Eckmann ließen die deutschen Knüpfereien Jahr für Jahr eine Anzahl Muster herstellen, die sie in 50, in 100 und noch mehr Exemplaren abzusetzen vermochten. Das war trotz der Handarbeit sehr wirtschaftlich, weil für alle diese Stücke die Grundkosten (Zeichnerhonorar, Patronenherstellung, Einfärben der Wolle usw.) dieselben blieben. Anders liegt die Sache bei dem nun aufgekommenen Künstlerteppich, der nach einer besonderen Zeichnung für einen bestimmten Raum und zwar nur ein einziges Mal zu knüpfen ist. Das, was man in der Metallindustrie Modellgeld zu nennen pflegt, ruht hier auf dem einzelnen Stück. Die Folge ist, vom Standpunkt des Fabrikanten aus, eine Verteuerung und eine Erschwerung bei der Herstellung. Daß unsere Teppichfabrikanten nicht so kurzsichtig waren, sich dem Störenfried Künstler gegenüber zu verschließen, ist bekannt. Einigen von ihnen ist sicherlich von Anfang an klar gewesen, daß die höchsten Schutzzollschranken sie gegenüber der orientalischen Industrie lange nicht so wirksam verteidigen können wie eine Formgebung, die dem heimischen Käufer und seinem Mobiliar mehr entspricht. Die Imitation persischer Muster, die, wie die vorjährige Teppich-Aus-



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF — AUS DER WOHNHAUSGRUPPE IN ZEHLENDORF

stellung im preußischen Abgeordnetenhaus erkennen ließ, bei uns noch sehr im Schwange ist, hat keinen Sinn mehr, sobald durch das stetige Anwachsen der Spesen eine Unterbietung des orientalischen Importes nicht mehr möglich ist. Das Ziel wären also deutsche Teppichmuster, die an Schönheit, Eigenart und allseitiger Verwendbarkeit den Persern nicht nachstehen. Das mag wie eine Utopie klingen, ist aber nicht ernsthaft zu bestreiten. Die deutschen Fabrikanten wissen das und haben sich trotzdem entschlossen, durch die neue Konvention eine Politik einzuschlagen, die der Propagierung der Künstlerteppiche etwas entgegenwirken muß — und soll.

Für die Mehrkosten, die die Anfertigung eines nur einmal bestellten Künstler-Teppichs zweifellos verursacht, fordern sie — gewiß nicht ohne Berechtigung — eine besondere Vergütung, gegen die jeder, der sich nach eigenem Geschmack einen Teppich entwerfen läßt, so wenig etwas einwenden wird, wie er dem Maßschneider zumutet, unter den gleichen Bedingungen wie die Stapelkonfektion zu liefern. Diese Forderung ist aber getragen von der ausdrücklich betonten



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF

WOHNHAUSGRUPPE DES BERLINER BEAMTEN-WOHNUNGS-VEREINS IN NIEDER-SCHÖNHAUSEN



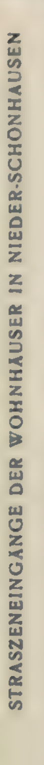
ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF ▫ WOHNHAUSGRUPPE IN NIEDER-SCHÖNHAUSEN: PAUL FRANCKE-STRASZE

Tendenz, den Lagerteppich wieder zu dem Normalfall zu machen. Wir sehen zunächst aus dieser Feststellung, daß der Absatz von Künstler-Teppichen solchen Umfang angenommen hat, daß er in der Produktion nicht mehr so nebenher läuft, sehen mit Vergnügen die Bestätigung, daß wiederum eine von den Theoretikern vor x Jahren erhobene Forderung, sich als wirtschaftspolitisch richtig erwiesen hat, und bedauern nur den Schritt zurück, der auf einmal getan werden soll.

Der Wunsch der Fabrikanten, Teppiche zu schaffen, die dutzend- und hundertweise in deutschen Häusern aufgelegt werden könnten, brauchte uns nicht zu verstimmen, wenn wir nicht ganz genau wüßten, daß hier in der Hauptsache Muster gemeint sind, die wir nicht anders als künstlerisch minderwertig bezeichnen können. Man sehe die Kollektionen, namentlich die der Maschinenteppiche, durch, die jede Saison von den Reisenden ausgepackt werden. Ich erinnere an die modische Hysterie der Verdüren, der Kleingemusterten, der Schwarzgrundigen und was noch in den letzten Semestern vor unseren Augen herumgeflirrt ist. Demgegenüber erhebt sich die Frage, warum in all diesen Kollektionen immer nur ausnahmsweise einmal ein künstlerisch annehmbarer Entwurf auftaucht, warum, offen heraus gesagt, die Künstler-Teppiche aus sich heraus so verblüffend wenig Befähigung zeigen, normale Lagerware zu werden? Theoretisch denkbar wäre es doch, daß alle die Dessins, über die man bestenfalls die Achseln zucken kann, von Künstlerhänden durchgeformt würden, daß die deutschen Teppich-Knüpfereien und -Webereien Lagerkollektionen von Teppichen hätten, die auch Menschen von gutem Geschmack befriedigen.

In Wirklichkeit scheint das noch unmöglich. Nicht darum, weil die Fabrikanten mit künstlerisch befähigten Menschen nichts zu tun haben wollen. Ein Teil arbeitet ja Tag um Tag mit ihnen zusammen und, wie das Vorgehen beweist, keineswegs ganz erfolglos. Allein Schuld werden wohl auch nicht die Händler, die Reisenden und die Verkäufer haben, die aus mangelndem Verständnis, aus Bequemlichkeit oder

ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF


STRASZENEINGANGE DER WOHNHAUSER IN NIEDER-SCHONHAUSEN





ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF — DAS LEHRERINNENHEIM IN PANKOW (VGL. S. 277)

Phlegma das Zeug vertreiben, das ihnen schließlich immer abgenommen worden ist. Diese Widerstände vorausgesetzt, wären meiner Meinung nach die eigentlichen Ursachen doch tiefer, nämlich bei den Künstlern selbst zu suchen.

Es ist nicht zu bestreiten, daß einige der Fabrikanten mit unseren Kunstgewerblern Versuche nach dieser Richtung hin gemacht haben. Nicht mehr in den letzten Semestern, denn diese Versuche haben Hunderttausende zwecklos verschlungen. Zwecklos, nicht weil sie sich nicht sofort bezahlt gemacht, sondern weil sie nicht eigentlich Muster von wirklich künstlerischem Wert erbracht haben. Die hätten, wie wir aus anderen Gebieten wissen, sich auch noch nach ein paar Jahren durchzusetzen vermocht. Leider ist aber das meiste, was da entstanden ist, über ein mittleres Geschmacksniveau nicht hinausgekommen. Man begeht wohl auch keine Ketzerei, wenn man den Leuten, die diesen Teppichmustern skeptisch gegenüberstanden, recht gibt. Viele, sehr viele der dargebotenen Entwürfe waren auf die Dauer für Augen und Nerven unerträglich. Es zeigt sich da wieder der gar nicht abzuleugnende Mangel an ausgezeichneten Flächenzeichnern, an Leuten, die eine Textilfläche, ohne Orientalen zu sein, so beherrschen wie ein orientalischer Teppichwirker. Wo gibt es sie bei uns? Sie werden gesucht, sie könnten eine Zukunft haben. Aber über die „Raumkunst", die sie ja alle machen wollen, ist die Fläche zu einem Aschenbrödel geworden. Ist es nicht charakteristisch, daß gerade Rudolf Alexander Schröder, den einzelne schon außerhalb der Linie Ruskin-van de Velde-Muthesius stehen sehen, hier die stärksten Erfolge erzielt hat? Für die Not des Kleingewerbes, von der in diesen Spalten neulich schon die Rede war, wäre das wieder ein eklatanter Beweis. Wieder ist es der Architekt, der nebenbei noch der Musterzeichner der Teppich-Industrie geworden ist. Als ein paar Innendekorateure damit begannen, für ihre Räume die zugehörigen Teppiche zu entwerfen, wurde darin eine Notstandsaktion erblickt. Die modernen Interieure, die damals geschaffen wurden, hätten ohne diese Durchgestaltung aller Einzelheiten auch niemals



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF TEILANSICHT DES LEHRERINNENHEIMS
TERRAKOTTA-SCHMUCK NACH MODELLEN VON WALTER SCHMARJE-ZEHLENDORF



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF — KASINO IM LEHRERINNENHEIM

die erstrebte Einheitlichkeit erhalten können. Was aber Ausnahmefall während eines Kriegszustandes sein sollte, ist die Regel geworden. Statt des Flächenkünstlers mit reicher, ornamentaler Phantasie, mit Sach- und Materialkenntnis liefert der außerhalb der Technik stehende Dilettant die Entwürfe.

Kein Zweifel, daß ein großer Teil der Innenarchitekten für den von ihnen komponierten Raum das Richtige getroffen hat. Wir sahen in so manchem Zimmer Teppiche aufliegen, die man sich gar nicht anders vorstellen könnte. Allein über diesen einen Raum hinaus waren sie kaum einmal denkbar. Das würde auch schon die Tatsache beweisen, daß diese Künstler nur in Ausnahmefällen ihren eigenen Teppich wieder in einen ihrer Räume nehmen. Auch daraus geht hervor, daß diesen Architektenmustern jene Neutralität fehlt, die eine weitere Verwendbarkeit voraussetzt.

Und sie würde kaum nutzen, da der Mensch, der heute Innenräume ausstattet, um keinen Preis dafür zu haben sein wird, in „seinen Raum" den Teppich des Kollegen X zu legen. Wie er nicht den Beleuchtungskörper nimmt, den er vorfindet, wie er, um die für die Neuherstellung erforderlichen Kosten nicht allzu hoch anschwellen zu lassen, lieber mit einer Qualitätsverschlechterung vorlieb nimmt, entwirft er selbst ein zweifelhaftes Teppich-Muster, anstatt dafür zu sorgen, daß ein ausgezeichnetes Dessin Auflagen erlebt und so eine gangbare Lagerware von höchster künstlerischer Qualität ermöglicht wird. Ich will dem Menschen, der sich selbst vor das Zeichenbrett setzt, die besten Absichten unterstellen, will voraussetzen, daß er tatsächlich der Meinung ist, sein Muster sei für seinen Raum das allein geeignete. Allein es muß doch gesagt werden, daß auch hier ein falscher Individualismus Qualitätsverschlechterung im künstlerischen Sinne bedeutet. Diesem zweifelhaften Individualismus — gegen tatenstarken aufzutreten, wäre ich der allerletzte — ist die Schuld zuzumessen, wenn sich hier ein Musterzeichnerschlag großen Stils nicht zu entwickeln vermag.

Ich glaube, man arbeitet nicht gegen den Künstler, wenn man dem besseren Künstler freie Bahn schaffen möchte. Und es scheint mir, daß wir die Propagierung eines deutschen Lagerteppichs nicht mit scheelen Augen anzusehen brauchten, wenn wir in den Zeichenateliers dieser Industrie schon die fachmännisch ausgebildeten Künstler hätten, die Textilflächen ornamental zu entwickeln verstehen, so reizvoll, daß der bessere Teil der Käuferschaft spontan nach ihnen verlangte.

PAUL WESTHEIM

TYPISCHE FORMEN

Dem unbefangenen Beurteiler wird es nicht so ohne weiteres einleuchten, daß die Schaffung typischer Formen auch für uns in künstlerischer Beziehung einen Vorzug bedeuten würde. Andererseits muß jeder zugeben, daß das ununterbrochene Suchen nach neuen, noch nicht dagewesenen Grundformen schließlich zu krankhaften Verzerrungen führen muß und jedes Ausreifen verhindert. Fast auf allen Gebieten der Wohnungskunst hat man dies heute erkannt und ist auf dem besten Wege, einen deutschen Stil zur Reife zu bringen. Nur beim Beleuchtungskörper scheint man sich nicht einig werden zu können. Nicht, daß er von der modernen Bewegung vernachlässigt worden wäre, im Gegenteil, fast jeder Architekt, der heute eine Zimmereinrichtung zeichnet, entwirft auch den Beleuchtungskörper dazu. Aber gerade hierin, es klingt fast paradox, liegt vorläufig einer der Gründe, warum in der Beleuchtungsindustrie der Anspruch auf Gediegenheit nicht die Berücksichtigung finden kann, wie auf anderen Gebieten, beispielsweise der Möbeltischlerei. Die meisten Künstler geben sich der Meinung hin, daß die Bronzeindustrie die gleiche Beweglichkeit besitze, wie die Holzindustrie und jedem ihrer Entwürfe folgen könne. Dies ist aber nicht der Fall, wenigstens nicht, sobald es sich um eine Ausführung in solider Gußtechnik handelt. Für jedes einzelne Teil muß hier der Bildhauer ein besonderes Modell anfertigen, das, um längeren Bestand zu haben, in Metall gegossen und sauber bearbeitet werden muß. Erst die Metallmodelle bilden den Grundstock für die Herstellung des eigentlichen Beleuchtungskörpers. Hieraus geht hervor, daß die Ausführung jedes neuen Entwurfes mit Unkosten verknüpft ist, die so hoch sind, daß sie durch den Verkauf eines einzelnen Stückes nur dann amortisiert werden können, wenn relativ große Geldmittel zur Verfügung stehen. Dies ist aber bei Bestellung von Beleuchtungskörpern erfahrungsgemäß selten der Fall. Der Fabrikant ist also meist gezwungen, entweder den Bronzeguß möglichst auszuschalten und durch andere Techniken zu ersetzen, oder durch den kaufmännischen Vertrieb des neuen Musters seine Unkosten zu decken. Das letztere verspricht aber solange keinen Erfolg, wie sich nicht typische Formen entwickelt haben und, wie es jetzt noch der Fall ist, jeder Architekt es als unmöglich empfindet, einen nicht von ihm entworfenen Beleuchtungskörper zu verwenden. Dem Fabrikanten bleibt also bei Ausführung auf Extrabestellung in der Mehrzahl der Fälle nichts übrig, als die Gußtechnik möglichst zu vermeiden und durch Blech- und Treibarbeit zu ersetzen.

RICHARD L. F. SCHULZ



ARCH. PAUL MEBES ▫ VORRAUM DER ROBERT KOCH-GEDÄCHTNISHALLE





ARCH. PAUL MEBES GRABSTEINE

ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF ROBERT KOCH-GEDÄCHTNISHALLE

NEUERE ARBEITEN VON WALTER SCHMARJE

Arbeiten, die bestimmt sind, in einen größeren architektonischen Zusammenhang eingeordnet zu werden, haben von vorneherein mit allen Bedingungen ihres späteren Standortes zu rechnen. Diese Binsenwahrheit ist im 19. Jahrhundert häufig genug in Vergessenheit geraten. Wir erhielten daher als Vermächtnis: Gebäude, oft an und für sich nicht übel, in beziehungsloser Situation; schlecht aufgestellte Denkmäler; dekorative Plastik ohne inneren Konnex mit der Architektur; Wandgemälde, die obwohl „eingelassen“, nicht mit dem Raum zusammen empfunden sind.

Daß wir wieder unter großen Gesichtspunkten sehen und gestalten lernen, daß wir die großen Zusammenhänge, ein „Gesamtkunstwerk“, nicht nur als romantische Idee in uns tragen, sondern mit einer neuen Sinnlichkeit zu verwirklichen trachten — dazu verhelfen uns neben den Städtebauern und Schöpfern monumentaler Kunst nicht am wenigsten die Männer, die ihre persönliche Ausdrucksfähigkeit in den Dienst der großen Sache, ihre Person hinter die Sache stellen, zu deren künstlerischer Qualität sie wesentlich beitragen. Dieses Verdienst, das man in einer individualitätssüchtigen Zeit nur zu leicht unterschätzt, darf Walter Schmarje — neben manchem anderen — für sich in Anspruch nehmen.

Neuerdings hat er einen besonders glücklichen Weg in der „Baukeramik“ eingeschlagen. (Vgl. die Fassade des Lehrerinnenheims in Pankow Seite 277 und die Lünetten an Wollenbergs Wohnhaus in Berlin Seite 282 u. 283.) Diese figürlichen Schmuckstücke fügen sich unaufdringlich der architektonischen Gliederung der Hauswand ein. Hat man sie einmal ins Auge gefaßt, faszinieren sie durch das feinfühlige Empfinden für Relief und Flächenfüllung, das sie weit abrückt von der manieristischen Behandlung solcher Dinge in manchen modernen Bildhauerbetrieben. Zu diesen Hauptakzenten gesellen sich ornamentierte Terrakotta-Friese und -Leisten, wie sie die Fassade auf Seite 277 als zusammenfassende Rahmen der Loggien zeigt. Namentlich für den unverputzten Backsteinbau — ein vortreffliches Beispiel gibt Wollenbergs Wohnhaus — scheint in diesen aus einzelnen Formziegeln zusammengesetzten, jeweils ein Motiv gleichmäßig wiederholenden Bändern der Weg gewiesen zu einem neuen bedeutsamen Fassadenschmuck.



W. SCHMARJE ▪ GEDENKSTEIN ROB. KOCH (VGL. S. 280)

Schmarje gehört ferner zu den Führern der Bewegung, die die Grabmalskunst auf ein anständiges Niveau heben will. Weder in stereotyper Wiederholung reihe ein Denkmal sich ans andre, noch sei das Gegenteil der Fall: eine heterogene Reihe lauter „persönlicher“ Phrasen auf den Gräbern von Schablonenmenschen. Vielmehr herrsche, wie in einer idealen Villenkolonie unter den Gebäuden, auch hier eine gewisse Einheitlichkeit in der Formierung der Grabsteine, eine taktvolle Rücksichtnahme auf die Nachbarschaft. Daß unter diesem Gesichtspunkt doch eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, eine Rhythmi-



WALTER SCHMARJE-ZEHLENDORF BAUKERAMIK AM HAUS WOLLENBERG

sierung der Reihe möglich ist, lehren die Beispiele auf dieser Seite. — Die Gedenktafel für Robert Koch (Abb. S. 281) löst würdig und anspruchslos die Aufgabe, das Gedächtnis eines Großen zu ehren. In dieser scheinbar simplen, auf jeden Effekt verzichtenden Arbeit ist etwas von dem Geist schlichter Selbstverständlichkeit, mit der der Forscher seine eminenten Entdeckungen mitteilte.

Schmarje ist nicht von denen, die plötzlich wie die Harlekine unserer Kinderzeit kraft einer Sprungfeder aus einem Kasten aufschnellen und die Gaffer in Erstaunen versetzen. Er entwickelt sich langsam, Schritt vor Schritt. Weder sich noch andre bluffend, entfaltet er immer neue Kräfte. Die Brunnenfigur im Hof des Lepkeschen Auktionshauses (Abb. S. 284) erhält augenblicklich im Atelier des Künstlers eine unbekleidete Schwester, die zu beweisen scheint, daß Schmarje keineswegs mit dem Titel eines vorzüglichen „Bauplastikers" allein abzustempeln ist. A. G.



WALTER SCHMARJE GRABSTEINE

WALTER SCHMARJE-ZEHLENDORF — BAUKERAMIK AM HAUS WOLLENBERG

Der Zug der Unrast, der Nervosität, des flüchtigen Stimmungswechsels, der dem modernen Leben anhaftet, findet auch seinen Niederschlag in der Kunst. Es wird darauf ankommen, ob sich unsere kunstgewerblich-architektonische Bewegung von ihm infizieren läßt oder nicht. Sicherlich ist das Flüchtige mit dem innersten Wesen der Architektur unvereinbar. Sie hat das Stetige, Ruhige, Dauernde zu eigen. Repräsentiert sie doch in der durch Jahrtausende reichenden Tradition ihrer Ausdrucksformen selbst gleichsam das Ewige der Menschheitsgeschichte. In gewissem Sinne ist ihr daher auch die in den anderen Künsten heute herrschende impressionistische Auffassung ungünstig. In der Malerei, in der Literatur, zum Teil auch in der Bildhauerei, vielleicht selbst noch in der Musik ist der Impressionismus denkbar und hat sich Gebiete erobert. Der Gedanke an eine impressionistische Architektur aber wäre einfach furchtbar. Denken wir ihn nicht aus! Schon sind in der Architektur individualistische Versuche unternommen, die uns in Schrecken versetzt haben, wie sollten es erst impressionistische tun. Wenn irgend eine Kunst, so strebt die Architektur nach dem Typischen. Nur hierin kann sie ihre Vollendung finden. Allein durch das allseitige und stetige Verfolgen desselben Zieles kann jene Tüchtigkeit und unzweifelhafte Sicherheit zurückerobert werden, die wir an den Leistungen vergangener, in einheitlichen Bahnen marschierenden Zeiten bewundern. Und das trifft bis zu einem gewissen Grade auch auf die Malerei und Bildhauerei zu. Es muß doch bedenklich stimmen, daß die jetzt dort einsetzenden Bestrebungen, zum Stil zurückzugelangen, sich nur mehr in den Skalen des Lallens der Urvölker äußern. Hier müssen große Verluste vorliegen, um den Anfang ganz von vorn zu erklären. Die großen Kunstzeiten hatten Stil ohne Archaismus. Und das kam sicher daher, daß damals der Sinn für das Rhythmische und Architektonische noch allseitig lebendig war und das Schaffen der Menschen beherrschte, während in neuerer Zeit den Schwesterkünsten das Architektonische entzogen worden ist, das Semper als den „legislatorischen Rückhalt" bezeichnet, „dessen keine andere Kunst entbehren kann".

So ist die Wiedergewinnung einer architektonischen Kultur für alle Künste die Grundbedingung, und für einen Regenerationsprozeß überhaupt die Grundlage.

H. MUTHESIUS



WALTER SCHMARJE — BRÜCKENPFEILER



WALTER SCHMARJE-ZEHLENDORF ▫ WANDBRUNNEN IM HOFE DES KUNST-AUKTIONSHAUSES LEPKE IN BERLIN



FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN — EIN SCHUMANN-LIED

FERDINAND STAEGER

Das neu erwachte Interesse für die Graphik ist vielleicht auch darauf zurückzuführen, daß in der modernen Malerei fast lauter technische Probleme auf dem Programm stehen. Alles, was in das Gebiet des Ausdruckskunstwerkes gehört, ist beinahe in Mißkredit gekommen und wird als „Literatur" mit Geringschätzung betrachtet. Doch es ist zweifellos in sehr vielen Künstlern das starke Bedürfnis vorhanden, in Farben und Linien ein wenig mehr zu geben als eben Farben und Linien. Und dieses tief gewurzelte Bedürfnis hat sich nun auf dem Gebiet der Graphik ausgelebt. Es hat schon Dürer und Rembrandt gelockt und in unseren Tagen Klinger, Thoma, Legros und manche andere dazu angetrieben, ihre obdachlos gewordene Phantasie hier nach Herzenslust sich ergehen zu lassen. Die Graphik ist eine echt romantische Kunst und bietet gerade den nachdenklichen Menschen, den ringenden Geistern, welche sich das Leben nie leicht gemacht haben, heimliche Schatten und Schlupfwinkel, wo sie ihr zartestes Fühlen und ihr stärkstes Erleben ungescheut aussprechen dürfen. Da finden sich alle die Dichter zusammen, die sozusagen neben der Welt einhergehen, weil sie sich eine neue, ganz persönliche geschaffen haben; sonderbare Gottsucher, welche in glücklichen und schmerzlichen Visionen atmen und weben — pathetische, idyllische, tragische und satirische Temperamente.

Als solch ein echter Graphiker — wenn er auch gelegentlich als Maler tätig ist — muß FERDINAND STAEGER angesehen werden, ein Deutsch-Mährer, der gegenwärtig in München lebt. Man kann bei ihm nicht recht von einer einzigen, ganz charakteristischen Grundstimmung sprechen, er umfaßt so ziemlich alle Register der Romantik. In seinem Gemälde „Das stille Tal" hat er das verzauberte Märchenschweigen eines einsamen Erdenwinkels festgehalten: neugierig beugt sich der Wald über einen kleinen See, um sich darin zu spiegeln, und drei Flügelrosse schleppen ihre breiten, weit ausgreifenden Schwingen in süßer Lässigkeit neben sich her. Alles ist mit der unbeirrbaren Notwendigkeit großer Märchenerzähler geschildert und scheint wie selbstverständlich aus der Stimmung der Landschaft entwickelt. Oft genug aber wird er pessimistisch, wenn etwa wilde und rohe Horden in den sorgsam gehüteten und gepflegten Garten seiner Träume einbrechen, und immer dann, wenn er seine empfindliche, reizbare, im Innersten rastlos strebende aber doch ewig unbefriedigte Künstlerseele in Gegensatz stellen will zur satten, selbstgewissen und hohlköpfigen Philisterexistenz. Von da aus gelingt ihm auch der Uebergang zum Satirischen: oft und oft hat er das Thema vom totgehetzten Pegasus behandelt, bald mehr bald minder sarkastisch. Doch lieber überläßt er sich fessellos, ohne



FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN DER PFLÜGENDE UND DER ERNTENDE

viele Nebenabsichten, dem glückhaften Schiff seiner Phantasie und segelt unter flatternden Wimpeln ins blaueste Traumland. Da gibt's Wälder, deren Bäume schwer sind von Wunderblüten, wo Vögel mit prächtig-phantastischem Gefieder ihr Wesen treiben, und wo um glückliche Liebespaare eine goldene Strahlengloriole sich schlingt. Aber nicht das märchenhafte Requisit ist der Träger des Wirksamen, sondern die Stimmung, in der das Leben erschaut ist.

Auf dem Blatte „Der Ackernde und der Erntende" kommt von links herüber ein Pflüger, rechts sitzt der Tod, der ruhig, ganz in sich versunken, die Pfeife im zahnlosen Mund, seine Sense dengelt. Und gerade dieses Blatt wirkt durch seine strenge geschlossene Einheit; es gibt da keine Staffage und keine Nebensächlichkeit, jeder Strich dient der Gesamtwirkung. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Gemälde „Ein Schumannlied", wo sich die Stimmung des Geigers in der ganzen Landschaft widerspiegelt: Diese weit ausschwingenden Höhenzüge wirken wie Musik, wie starke klingende Bogenstriche. (Abb. S. 285.)

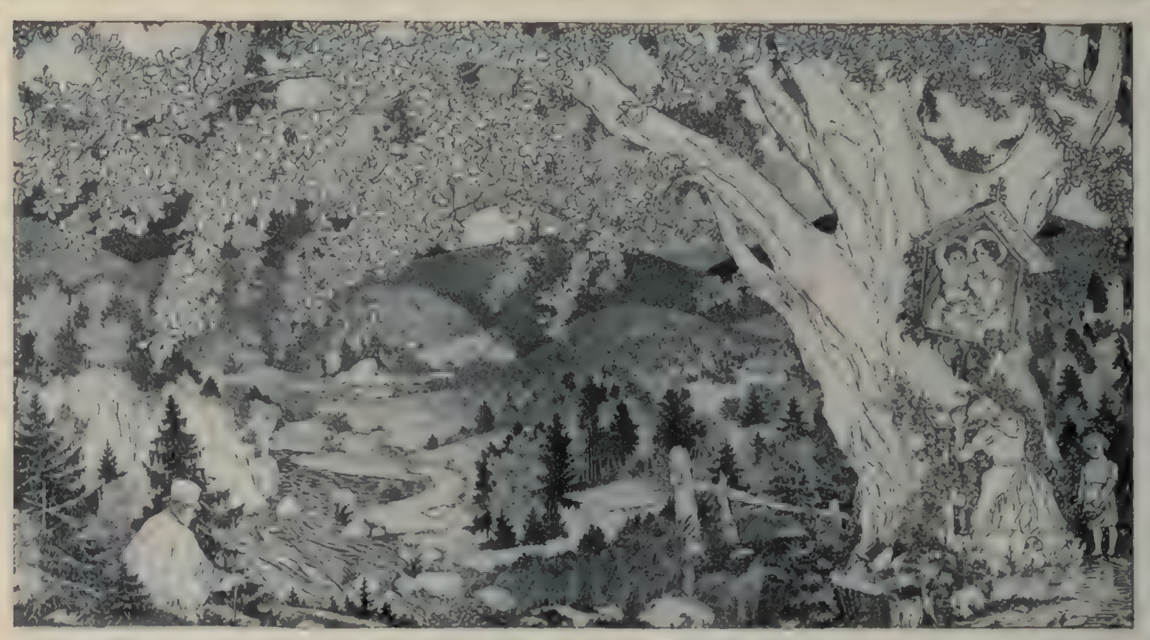
Ueberhaupt ist die intimste Korrelation zwischen der Landschaft und den dargestellten Menschen für Staeger höchst charakteristisch. Ein schönes Beispiel hierfür ist die Zeichnung „Käthchen von Heilbronn". So muß es Kleist gesehen haben, als er schrieb: „Wohin sein Fuß im Laufe seiner Abenteuer sich wendet, durch den Dampf der Klüfte, durch die Wüste, die der Mittag versengt, durch die Nacht verwachsener Wälder: wie ein Hund, der von seines Herren Schweiß gekostet, schreitet sie hinter ihm her." Und dieser Riesenbaum, von Sturm und Wetter zerfetzt, der sich dennoch in seiner knorrigen Größe zum Himmel emporreckt, ist darin nicht das ganze Wesen Kleists ausgesprochen, wie es eben nur ein Künstlerauge sehen und symbolisch fassen kann?

Vielleicht noch tiefer hat sich Staeger in das Wesen Uhlands hineinversenkt; dafür zeugen ein paar prächtige und oft mit der ganzen Inbrunst seines Gemütes empfundene Blätter aus dem Uhlandwerk, das als Nr. 27 der Gerlachschen Jugendbücherei*) erschienen ist. Die beiden Arbeiten auf Seite 288 sind diesem Bändchen entnommen. Hier konnte

*) Für dieselbe Sammlung (Nr. 21) hat Staeger auch eine ganze Reihe sehr origineller Schattenbilder gezeichnet. Verlag Gerlach & Wiedling, Wien.



FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN KÄTHCHEN VON HEILBRONN



FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN ILLUSTRATIONEN ZU UHLANDS GEDICHTEN
(VERLAG VON GERLACH & WIEDLING, WIEN)

der Künstler seiner Phantasie und dem Strom seines Gemütes freien Lauf lassen, denn es galt eine ganze Welt zu umspannen, eine äußere und eine innere, und immer sollte beides in einem gegeben werden. Das ist ihm nicht selten gelungen. Dabei hebt das dekorative Element seiner Bilder selbst das einfachste Milieu in eine Märchen-Atmosphäre hinein und läßt es manchmal vieldeutig und merkwürdig geheimnisvoll erscheinen (vgl. hierzu etwa „Die drei Schwestern“). Die auf Seite 290 wiedergegebenen Proben gelegentlicher kleinerer Arbeiten zeigen Staeger vor allem von der formalen Seite; auch auf diesem Gebiet ist ihm tiefe Empfindung nicht versagt geblieben.

Die Technik, der sich Staeger in seinen Zeichnungen bedient, geht entschieden von dekorativen Prinzipien aus und sieht vor allem Flächen, Flecke und Massen, die er in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen strebt. Oft drängt sich ihm die Begeisterung für das Ornamentale so stark

FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN KÖNIG UND RITTER (ENTWURF FÜR EIN WANDGEMÄLDE)



FERDINAND STAEGER ÖLGEMÄLDE



FERDINAND STAEGER



BESUCHSKARTEN

vor, daß er fast auf alle Tiefenwirkung verzichtet; aber dann schwelgt er im Minutiösen und in einer Filigrantechnik, die liebevoll jedes Stück Großväterhausrat tausendmal umkreist und über alle Dinge kosend streicht. Auch sonst ist er groß in der Behandlung des Details: das Laub, das seine Feder in allen Variationen wiedergibt, ist bald struppig, bald schmiegsam, bald strähnig und im Vordergrund ebenso überzeugend erschaut wie in der verschwimmenden Ferne. Und dabei weiß er unzählige Abstufungen zu finden, vom dunkelsten Schwarz zu immer helleren Tönen, die in einem punktierten lichten Grau ihren Abschluß finden, um dann durch ausgesparte weiße Flächen noch eine weitere kräftige Kontrastwirkung zu erzielen.

Staegers Bedeutung liegt in seiner Fähigkeit, das Gefühlsmäßige auf eigentümlich fesselnde Art zum Ausdruck zu bringen. Er ist kein Experimentator und kein undisziplinierter Himmelsstürmer, sondern ein stiller Künstler, wie es in der Poesie etwa Eichendorff oder Mörike waren. Und oft hält man eines seiner Blätter in der Hand und beginnt zu sinnen, weil aus ihm dieselbe Musik heraustönt, die in alten Volksliedern klingt, die in deutschen Wäldern und Strömen rauscht, dieselbe Musik, welche in uns selber anhebt, wenn ein tiefer Mensch uns seinen Herzensreichtum behutsam in die Hände legt.



FERDINAND STAEGER GEBURTSANZEIGE

Wie schön wäre es, diesen sympathischen Künstler wieder an die Heimat zu fesseln und ihm dort Aufgaben zuzuweisen, die seiner Individualität und Eigenart entsprechen würden. Aber bei uns ist man's leider nicht gewohnt, Talente zu zählen oder gar zu wägen: wer sich nicht behaupten kann, der wandere aus und mit dem Heimweh muß ein braver Oesterreicher schließlich auch fertig werden!

ULRIK BRENDEL - Wien

ARCH. LUDWIG PAFFENDORF — SCHREIBZEUG AUS BRONZE
Ausführung: Deutsches Metallwarenwerk, G. m. b. H., Berlin

BRONZEARBEITEN VON L. PAFFENDORF

Das Deutsche Metallwarenwerk in Berlin hat sich aus Köln am Rhein einen jungen Architekten: LUDWIG PAFFENDORF verschrieben, der der Produktion dieses Werkes: in der Hauptsache Beleuchtungskörper, ferner Schreibzeuge, Jardinieren und dergleichen Gegenstände, an denen es Bronzearbeit gibt, formalen Gehalt geben soll. Handarbeit, gelegentlich auch Maschinenstücke oder eine geschickte Kombination beider Produktionsmethoden sollen emporgehoben werden aus der Sphäre der stereotypen Katalogmuster; Menschen, die geschmacklich aus dieser Armeleutestickluft herausgewachsen sind, sollen hier Metallwaren finden, denen ein ganz und gar nicht aufdringlicher Künstler einigen Reiz gegeben hat.

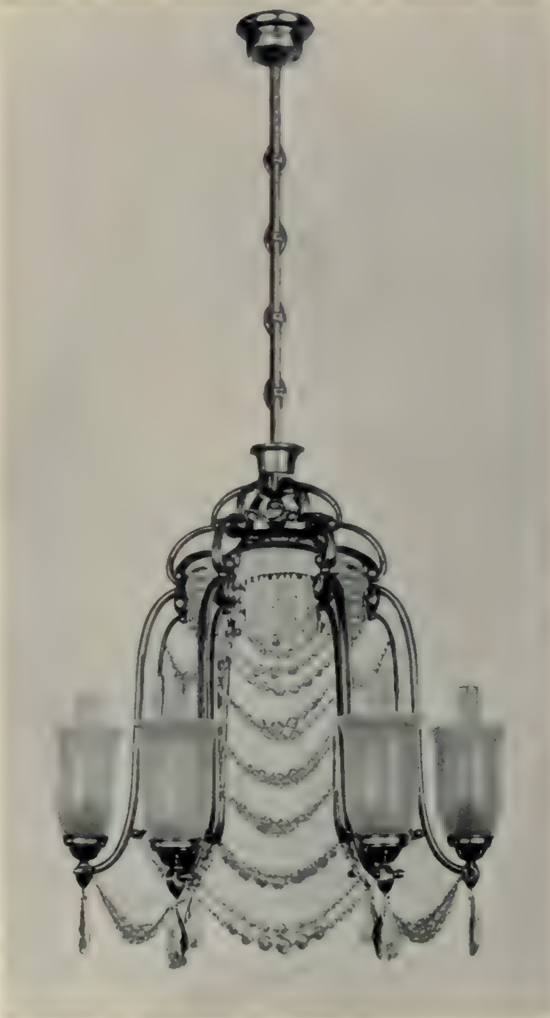
Paffendorf ist Architekt im Rheinland. Ein künstlerisch empfindender und künstlerisch auch gewissenhafter Geist. Damit will ich sagen, daß sein Wirkungsbereich beschränkt bleibt auf jenen kleinen Kreis von kultivierten Liebhabern, die es gerade in den Rheinlanden ausgeprägter als sonstwo gibt, und die doch der Masse gegenüber so gar keinen entscheidenden Einfluß haben. Wäre er betriebsamer Großbauunternehmer, so könnte man sein Schild sicherlich auch massenhaft an den Bauzäunen rheinischer Straßen finden. Paffendorf gehört aber zu denen, die in Olbrich, als er in Düsseldorf den kapriziösen Tietz-Bau errichtete, eine Stärkung empfanden, zu denen, die Olbrichs ruhelosen Formerdrang als etwas Verwandtes empfinden mußten. Paffendorf war zweifellos in sich gefestigt, als Olbrich seinen Einfluß auf ihn übte. Er fand in ihm nur eine Bestätigung seines formalen Fühlens, nur den Mut, die feinen Reize seiner Linienkunst weiter zu verfeinern, nur den Antrieb, ihre Eleganz noch eleganter, ihre Subtilität noch subtiler zu machen. Die Konturlinie der Schreibzeugplatte, die Silhouette der über das Tintenfaß gestülpten Glocke, der Fuß der Tischlampe mit dem gefältelten Schirm (Abb. S. 293, oben links) sind von solch feinnerviger Fraktur. Es ist gar nichts Großes und Aufregendes in solcher Formensprache, auf den ersten Blick auch gar nicht einmal sonderlich Persönliches. Paffendorf hat diesen Metall-



L. PAFFENDORF ▫ TAFELSCHMUCK AUS BRONZE UND MOOSGRÜNEM GLAS

ARCH. L. PAFFENDORF ◘ BUNTFARB. KERZENLEUCHTER AUS HOLZ; BRONZEKRONE M. KRISTALL F. GASBELEUCHTUNG
Ausführung: Deutsches Metallwarenwerk, Berlin

geräten, deren Bestimmung doch ist, sich den Käufer zu suchen und sich in so manches Milieu einzuschmiegen, eine wohltuende Neutralität mitgegeben. Es fällt an ihnen nichts auf, es springt nichts in die Augen, es will nichts Kunst und Kunstgewerblichkeit sein. Ich kann mir denken, daß irgend ein Durchschnittsdeutscher, der das Schreibzeug benutzt, den Blumenhalter sich füllen läßt oder einen der Leuchtkörper anbrennt, an nichts denkt als an das schmucke Aussehen, oder an die Reinlichkeit einer Formgestaltung, die zu allem paßt, was er Gefälliges um sich hat. Er hat sein Behagen an der Lautlosigkeit dieses Kunstgewerbes. Mit feineren Sinnen ausgestattet, könnte er an diesen Dingen ja



noch mancherlei mehr genießen. Eben jene gehaltvolle Linienführung, eben die struktive Eleganz, den kultivierten Geschmack, das künstlerische Feingefühl. Merkwürdig, das alles ist doch bescheidenes Gerät, wie man es dutzendweise heute schon erstehen kann, und trotzdem kommt man ein bißchen ins Schwärmen. Eigentlich ist ja gar kein Anlaß da, es ist doch alles nur eine wohl geratene Leistung, wie sie von irgend einem Anderen auch sein könnte. Ist im Grunde genommen nur harmlos gefällig. Und doch ist etwas Bestechendes an ihnen. Vielleicht ihre gepflegte Lautlosigkeit. Vielleicht, weil sie von Haus aus stumm sind, weil sie nicht anreden, sondern Antwort geben.

PAUL WESTHEIM

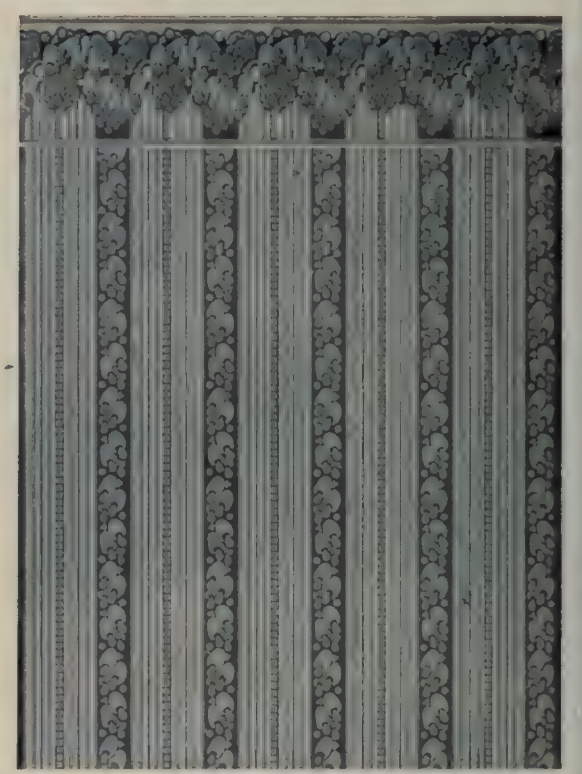


TISCH- U. STÄNDER-LAMPEN AUS BRONZE MIT BUNTFARBIGEN SEIDENSCHIRMEN

ENTWÜRFE V. ARCH. LUDW. PAFFENDORF AUSFÜHRUNG: DEUTSCHES METALLWARENWERK, G. M. B. H., BERLIN

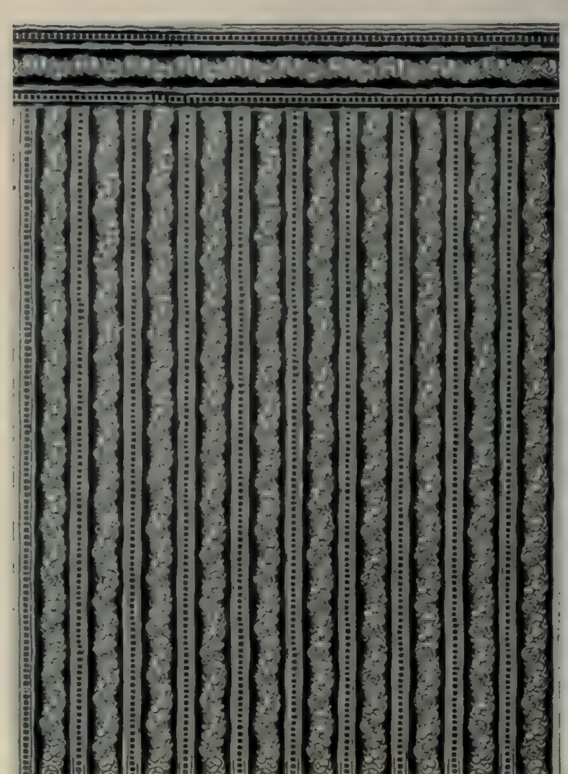


ENTWURF: ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN



ENTWURF: EMMY SEYFRIED-MÜNCHEN

ENTWURF: EMMY SEYFRIED-MÜNCHEN

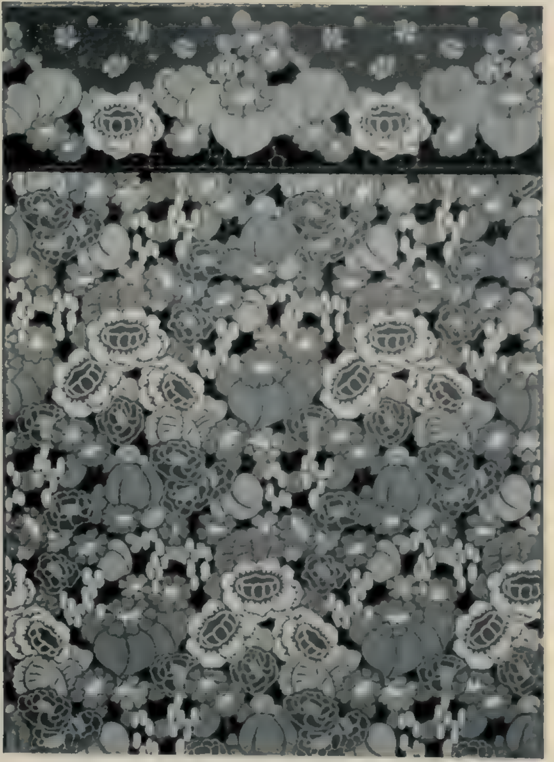


ENTWURF: OTTO GEIGENBERGER †

LICHTECHTE TAPETEN VON ERISMANN & CIE., TAPETENFABRIK, BREISACH; VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, G.M.B.H., DRESDEN-HELLERAU



ENTWURF: W. ZUR MÜHLEN-HANNOVER



ENTWURF: EMMY SEYFRIED-MÜNCHEN



ENTWURF: EMMY SEYFRIED-MÜNCHEN

ENTWURF: LOTTE FRÖMMEL-FOCHLER-WIEN

LICHTECHTE TAPETEN VON ERISMANN & CIE., TAPETENFABRIK, BREISACH; VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, G.M.B.H., DRESDEN-HELLERAU



ELSE REHM-VIETOR-MÜNCHEN — SILBERNER TAFELAUFSATZ

Ausführung: Eduard Schöpflich, Goldschmied und Juwelier, München

Frau ELSE REHM-VIETOR, die Meisterin feingeformter Gläser und köstlicher Schmuckarbeiten, hat sich mit diesem, von dem Münchner Goldschmied EDUARD SCHÖPFLICH in massivem Silber ausgeführten Tafelaufsatz auch größeren Aufgaben gewachsen gezeigt. Der Ebenholzsockel des imposanten Prunkstücks ruht auf vier vergoldeten Bronzefüßen. Auf dem Rand der unteren gehämmerten Schale hocken vier gut modellierte Putten mit großen ungeschliffenen Steinen verschiedener Farben in den Händen. Auch die Bügel, die sich über der oberen Schale wölben und das zierliche Figürchen tragen, sind mit bunten Halbedelsteinen besetzt; die an silbernen Kettchen herabhängenden Tropfen sind Turmaline und Opale. Dank seiner guten Proportionen baut sich der Aufsatz trotz der großen Maße — die untere Schale hat einen Durchmesser von 70 cm — leicht auf. Er ist ein Meisterwerk Münchner Goldschmiedekunst, wie sie in der „Bayerischen Gewerbeschau“ des vorigen Jahres nicht häufig waren.



RALF VOLTMER-HAMBURG — KALAF UND TURANDOT

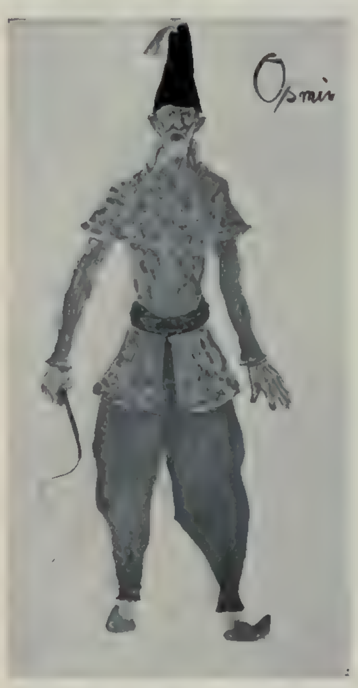
Deutsches Schauspielhaus, Hamburg

DIE NEUE BÜHNENBILDKUNST

ZUR AUSSTELLUNG MODERNER THEATERKUNST IN MANNHEIM

I. DIE THEORETISCHE BEGRÜNDUNG

Bereits 1897 hatte ADOLPHE APPIA in seinem bedeutsamen Buche „Die Musik und ihre Inszenierung“ die Forderungen eines ausdrucksvollen Stiles für die Bühne begründet und an der Hand bildnerischer Entwürfe der praktischen Durchführung näher zu bringen gesucht; er forderte eine rein ideale Architektur, die Ausdruck des musikalischen Inhaltes sein muß. Und GORDON CRAIG, der englische Reformer, ging in den Forderungen eines reinen Stiles mit noch radikalerer Konsequenz vor. An Shakespeares klassischen Stücken erläuterte er zunächst seine streng-puristische Kunstanschauung. Er führte aus, Shakespeare habe seinen Stücken keinerlei Bühnenanweisung gegeben und damit deren rein menschlichen und zeitlosen Charakter betont. Die Aufgabe des Bühnenkünstlers sei es, aus dem Stimmungsgehalt des Stückes die Dekoration abzuleiten. So schreibt Craig über „Hamlet“, Actus primus, scaena prima: „Ein Streifen schwarzen Himmels wird angedeutet durch einen einzelnen Stern. Es ist eine kalte Nacht. Nichts rührt sich. Plötzlich schlägt eine Uhr die Stunde an. Ein Mann, der bis jetzt im Schatten verborgen gewesen, steht langsam auf und bleibt horchend stehen. Dann geht er ruhelos hin und her. Der Platz erfüllt ihn mit einer gewissen Furcht. Er fährt fort zu gehen, er geht uns gegenüber vorbei. Nun ist er in einen ungeheuren, unergründlichen Schatten versunken, aus welchem er jetzt wieder in das graue Licht auftaucht. Er erscheint wie irgend ein Gespenst; das, was er zu treffen fürchtet, ist das, womit er am meisten Aehnlichkeit hat.“ Die starken Stimmungsakzente der Szene werden aus dieser Anweisung deutlich. Nun gehen die strengen künstlerischen Absichten Craigs gewiß weit über die Möglichkeiten der Bühne hinaus, und die Vereinigung von Schauspieler, Literat, Maler, Architekt und Dekorateur in einer Person ist wohl überhaupt eine Utopie; indes seine Absichten und Entwürfe haben die gesamte Bühnenkunst in entscheidenstem Maße beeinflußt und in ihren Wirkungen bereichert. Auch PETER BEHRENS geht in der Reinheit seiner künstlerischen Ziele weit über die Grenzen der Durchschnittsmöglichkeiten; dem Goetheschen Gedanken folgend fordert er eine festliche Schaubühne als „höchstes Kultursymbol“.






BERNHARD PANKOK-STUTTGART ▪ FIGURINEN ZU MOZARTS „DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“
Kgl. Hoftheater, Stuttgart

Aus seinem architektonischen Empfinden heraus wendet er sich energisch gegen den Naturalismus, fordert stilreine Aufführung, reliefartige Wirkung. Er verlangt — eine Forderung, die noch heute unterstrichen werden muß — Rhythmisierung der Sprache und der Bewegung, den Ausdruck der Seele durch den Rhythmus der Glieder, d. h. eine künstlerische Reform der Schauspielkunst. Heute sind die rhythmischen Unterrichtsanstalten von Jacques Dalcroze in Hellerau und Elizabeth Duncan in Darmstadt Institute, die diesen Forderungen Lebenskraft und Verwirklichung zu verleihen imstande sind.

Seine Forderung der Reliefbühne fand in dem Münchener Künstlertheater eine Realisierung, woselbst MAX LITTMANN eine Neugestaltung der Bühne gewann, indem er sie als eine Art Fortsetzung des Theaterraums entwickelt; sie bildet den Abschluß des Zuschauerraumes: „Wir sind im Drama, das Drama in uns.“ GEORG FUCHS hat die Ausführung dieser Ideen ausführlich begründet und entwickelt. Und dies ist ein Charakteristikum der bühnenkünstlerischen Bewegung: alle wichtigen Phasen werden durch die Persönlichkeiten bedeutender Bühnenleiter charakterisiert: Herzog Georg, L'Arrronge, Reinhardt, Stanislavsky, Granville Barker (London), Hagemann, Gregor, Martersteig, Legband u. a.



EMIL ORLIK ▪ „DIE RÄUBER“: FRANZ MOOR
Deutsches Theater, Berlin

II. DAS PROBLEM

Aus theoretischen und praktischen Diskussionen haben sich die beiden Forderungen einer Illusions- und Stilbühne als Gegensätze ergeben, und indem man den Streitruf hie Illusionsbühne, hie Stilbühne ertönen ließ, verschob man die Kernpunkte des Problems. Denn nicht Illusions- oder, sondern Illusions- und Stilbühne muß die Forderung lauten. Es ist nicht möglich, alle mannigfaltigen Literaturprodukte

OTTOMAR STARKE-FRANKFURT ▫ FIGURINEN ZU H. EULENBERGS „ALLES UM GELD“

nach einem festen Schema zu behandeln. Dichter wie Lessing, Schiller, Kleist, Ibsen und Hauptmann setzen in einzelnen Fällen direkt eine illusionistische Bühnenwirkung voraus, und doch ist es andererseits z. B. Brahm nicht gelungen, für den späten Ibsen die adäquate Ausdrucksformel zu finden. Der Naturalismus zermalmt die traumschwere Mystik und Stimmungsphantasie Ibsenscher Altersdramen. Und doch bleibt die entscheidende Forderung des Tages die des restlosen Gleichklangs von Sinn und Ausdruck, Inhalt und Form. Realismus — Illusion — ist am Platze, wenn es die Realistik des Stückes erfordert; Stilreinheit ist die Ausdrucksform der klassischen Dramen und des modernen Symbolismus. Hauptmanns „Friedensfest“ fordert in demselben Maße illusionistische Wirkung, wie Maeterlincks stimmungsstarke Dramen äußerste Vereinfachung von Farben und Formen. Eindruckseinheit ist das Ziel. Es darf nicht übersehen werden, daß die künstlerische Dekoration leicht Gefahr läuft,



OTTOMAR STARKE-FRANKFURT A. M. — GLUCK, „ORPHEUS UND EURYDIKE“, KLAGE DER WEIBER



HEINRICH LEFLER-WIEN ▪ DER PRINZ
FIGURINE ZU VOLLMOLLERS „MIRAKEL“
Oesterreichisches Theater-Kostüm- und Dekorations-Atelier, G. m. b. H., Wien



HEINRICH LEFLER-WIEN ▪ FRAUEN AUS DER BANKETTSZENE IN VOLLMOLLERS „MIRAKEL“
Oesterreichisches Theater-Kostüm- und Dekorations-Atelier, G. m. b. H., Wien



EMIL ORLIK-BERLIN ▫ SCHILLER, „DIE RÄUBER“, SAAL IM SCHLOSSE MOORS
Deutsches Theater, Berlin

aufdringlich zu werden, das Wort oder gar die Musik zu ersticken. So kann man die Aeußerung bühnenferner Dichter, wie Stefan Georges, verstehen, wenn er sagt: „Alle diese Anstrengungen des Bühnenleiters, Malers und Darstellers dienen nur dazu, die Aufmerksamkeit auf Nebendinge zu schieben und des Dramas wahre Bedeutung in Vergessenheit zu bringen.“ Niemals darf die Bühnenoptik die Oberhand gewinnen, denn der akustische Ausdruck unterscheidet Bühne und Film. Die technischen und künstlerischen Fortschritte ermöglichen heute, die optische Bildgestaltung der Dichtung wirkungsvoll und doch nicht aufdringlich und materiell zu fassen. Eine einheitliche Rhythmisierung schauspielerischer Gebärden und bildnerischer Formen ist die hohe Aufgabe des Regisseurs, dem es gewissermaßen anheimgegeben ist, den Ausgleich zwischen Wort und Bild zu schaffen, ihre äußere und innere Balance zu bewahren.

Die neue Bühnenreform hat sich im Laufe des letzten Jahrzehnts Bahn gebrochen durch die gemeinsame Arbeit der Bühnenleiter und der bildenden Künstler.

III. DIE NEUE BÜHNENBILDKUNST

Der Künstler trat in ein neues Verhältnis zur Bühne, für das ein paragraphenmäßiger Vertrag nicht fixiert ist, das aber immerhin von selbst auf die „faire“ Art des Künstlers, seinen Respekt vor dem Dichter des Wortes, rechnet. Jedenfalls ist es nicht mehr angängig, in jenem scharf abweisenden Ton über das moderne Theater zu sprechen, wie Anselm Feuerbach das tat, als er schrieb: „Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappendeckel und Schminke nicht hinauskomme. Ich hasse den Dekorationsunfug mit allem, was dazu gehört, vom Grund meiner Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest von Kunstgefühl und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich abwendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt.“ Das mochte für die Prunkdekorationen der Brücknerschen Opern-Inszenierungen oder Doeplers Inszenierung der Königsdramen (1867 beim Wartburgfest) zutreffen und auch die Schattenseiten der Nachläufer der Meininger treffen; für die Arbeit der Modernen hat das Urteil seine Gültigkeit eingebüßt.



VOR DEM SCHLOSSE

EDUARD STURM-DÜSSELDORF ■ BÜHNENBILDER ZU BÜCHNER, „LEONCE UND LENA“ (RADIERUNGEN)

ZIMMER DES LEONCE



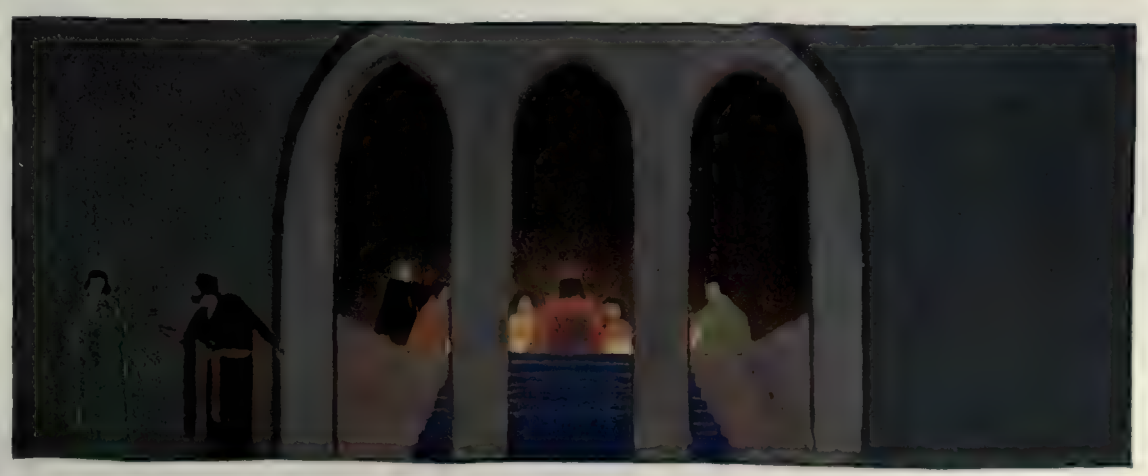
HEINRICH LEFLER-WIEN MAETERLINCK, „PELLEAS UND MELISANDE“, IV. AKT
Oesterreichisches Theater-Kostüm- und Dekorations-Atelier, G. m. b. H., Wien

Nun ist zum ersten Male — in Mannheim*) — eine Kunstschau vereinigt, die einen Ueberblick über die neue Bühnenbildkunst gestattet. Einzelne Ansätze dafür gab es bereits. Auf der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen (Wien 1892) sah man Bühnendekorationen, Entwürfe usw. indes vorwiegend vom theatergeschichtlichen Standpunkt zusammengestellt. Und auch die Theaterausstellung in Berlin in den Ausstellungshallen am Zoo (1910) brachte das rein Künstlerische nicht überzeugend zum Ausdruck, erstickte es durch Geschichtliches und Anekdotisches. Auf der Kunstschau in Wien 1908 gab es eine Abteilung Theaterkunst, die sich bei ihrem lokalen Charakter natürlich auf Wiener Arbeiten beschränkte. Erst die Mannheimer Theaterkunstschau bietet einen umfassenden Einblick in die gesamte deutsche Bühnenkunst; dem ausgestellten Material sind die Illustrationen dieser Ausführungen entnommen.

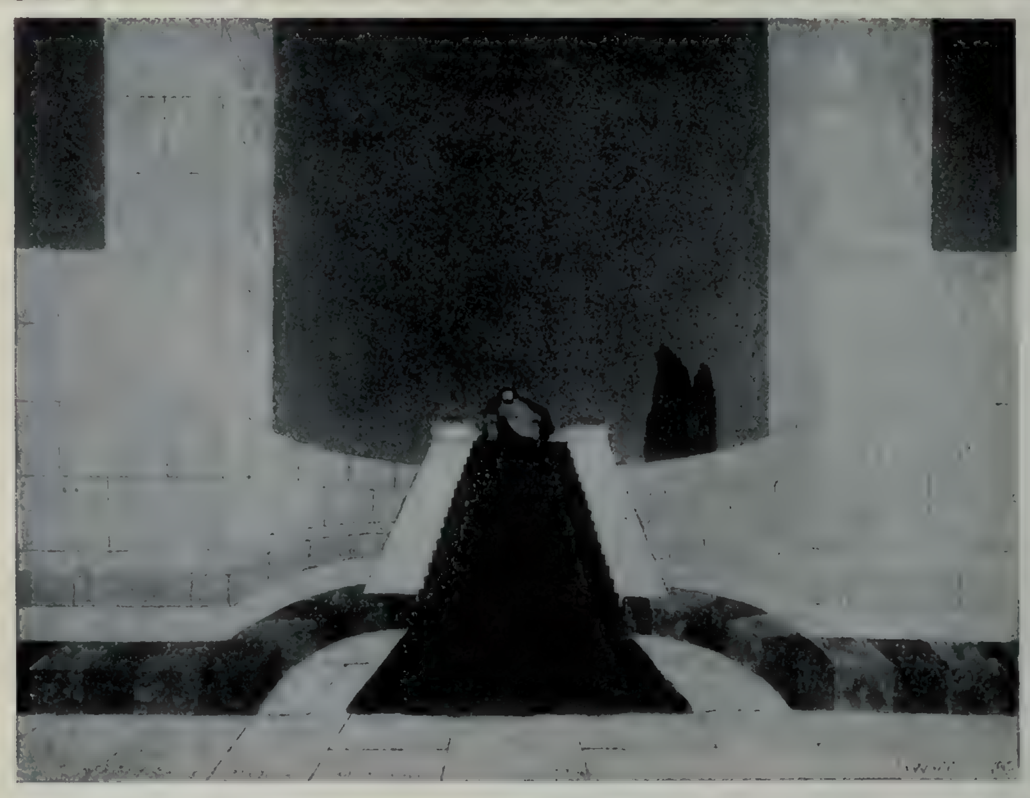
Unter den für die Bühne tätigen Künstlern mag man unterscheiden zwischen Gelegenheitskünstlern, die hie und da einmal ihre Kunst in den Dienst der Bühne stellen, und jenen Bühnenkünstlern — dem zeitgemäßen Typ —, die ihre Kräfte fast ausschließlich der Bühne widmen. Jene Servandosi, Bibiena, Schinkel sind die Vorläufer der Gelegenheitsbühnenkünstler. Im 19. Jahrhundert sind große Künstler nicht selten ihrem Beispiele gefolgt. SCHWIND schuf Figurinen zu Raimunds „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär“, Entwürfe zu Grillparzers „Weh dem, der lügt“ und Mozarts „Don Juan“. BÖCKLIN sollte von Wagner gewonnen werden, entzog sich aber mit aller Energie dem Angebot, da seine starke Persönlichkeit nicht eine Kunst in den Dienst einer anderen stellen konnte. THOMA schuf für Bayreuth Figurinen zur Neuausstattung des Nibelungenringes, und neuerdings haben selbst impressionistische Künstler Anregungen zu Bühnendekorationen gegeben. CORINTH wirkte mit Kruse bei Reinhardts berühmter Salome-Aufführung mit und stattete dann „Minna von Barnhelm“ aus. SLEVOGT entwarf Bühnenbilder zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ und Hauptmanns „Florian Geyer“. Und im letzten Jahre hat M. LIEBERMANN sich hinreißen lassen zu Skizzen für die Lauchstädter Aufführung von „Gabriel Schillings Flucht“. L. v. HOFMANN gab eindrucksstarke Skizzen für Maeterlincks „Aglavaine und Selysette“; EDVARD MUNCH schuf Skizzen für Ibsens „Gespenster“ von einer unheimlich suggestiven Kraft. Was indes diese Künstler in ihren Entwürfen gaben, konnte nicht mehr sein als eine stimmungsstarke Anregung, die der Regisseur für die Bühnenaufführung verwerten, nicht aber direkt benutzen konnte. Auch KHNOPFFS in mystischen Schimmer getauchte Bilder für Rodenbachs „Die tote Stadt“, die er für das Lessingtheater Brahms schuf,

*) Ausstellung moderner Theaterkunst. 13. Ausstellung des Freien Bundes in der Kunsthalle zu Mannheim. Januar bis Anfang März 1913.





KNUT STROM UND ROCHUS GLIESE, BERLIN-TEMPELHOF — SZENENBILDER ZU SHAKESPEARES „MACBETH“



G. WUNDERWALD-BERLIN HEBBEL, „HERODES UND MARIANNE“, I. U. V. AKT

G. WUNDERWALD-BERLIN HEBBEL, „DIE NIBELUNGEN“: DOMSZENE



ERNST STERN-BERLIN

SHAKESPEARE, „VIEL LÄRM UM NICHTS“: VOR DEM PARK



ERNST STERN-BERLIN

SHAKESPEARE, „VIEL LÄRM UM NICHTS“: DER BALLSAAL



OTTOMAR STARKE-FRANKFURT A. M. SHAKESPEARE, „JULIUS CÄSAR“; IM ZELT DES BRUTUS

oder GULBRANSSONS genial karikierende Figurinen für Roda Roda - Meyrincks „Die Sklavin von Rhodos“ liegen weit ab von einer bühnenmöglichen Ausführung. Mit stärkerem praktischen Instinkt bemühte sich PETER BEHRENS um die Reform der Bühne; mit Dehmel zusammen entwarf er einen Plan zur Aufführung der „Lebensmesse“, arrangierte in Hagen eine Aufführung des Hartlebenschen „Diogenes“ und gab Anweisungen für den „Hamlet“ des Düsseldorfer Schauspielhauses.

Die stärkste Wirkung auf die Neugestaltung des Bühnenbildes haben indes ADOLPHE APPIA und GORDON CRAIG ausgeübt. Appias Parsival- und Nibelungenentwürfe enthalten in ihrer monumental-vereinfachten Räumlichkeit, für die das Licht in seiner vollen Bedeutung ausgenutzt ist, eine stimmungsstarke Wirkung, die von keinem der nachfolgenden Wagnerinszenierer auch nur annähernd erreicht wurde. Von Craig sieht man auf der Ausstellung ein Bühnenbild zu Hofmannsthals „Gerettetem Venedig“, das er noch für Brahm im Lessingtheater inszenierte: der silhouettenhaft strenge Stilcharakter, die gespenstige Gliederung in Licht und Schatten, die in starkes Blau getauchte Farbigkeit sprechen eindringlich aus dem Bilde. In dem Radierungszyklus „Towards a new theatre“ sind besonders die architektonischen und Lichtwirkungen überraschend. Man findet auch ein Blatt des Stanislavskyschen „Hamlet“, die Terrasse, weit abseits von dem üblichen Bühnenbild und nur im Stimmungsgehalt, dem Abwägen von Raum und Mensch, dem Inhalte des Stückes adäquat. Eine der bedeutsamsten Aufführungen Stanislavskys von strengstem symbolisierenden Stilcharakter ist Maeterlincks „Blauer Vogel“; V. E. EGOROF lieferte die Entwürfe. Neben ihm sind Oulianov und Stimow an der künstlerischen Mitarbeit beteiligt. In dem Verlaufe eines Jahrzehnts (1898 — 1908) wurden in Moskau Ibsen, Tschechow, Hauptmann, Gorki, Maeterlinck und Hofmannsthal aufgeführt. 1906 gab das Moskauer Künstlertheater seine berühmten Gastspiele in Berlin, wo es einen tiefen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Hier arbeitet Reinhardt mit zäher Konsequenz an einer stilmäßigen Durcharbeitung seiner Stücke.

ORLIK gab Entwürfe für Shakespeares „Kaufmann von Venedig“, „Wintermärchen“ und Schillers „Räuber“. Seine Bühnenbilder für das „Wintermärchen“ treffen den zwiespaltigen Charakter des Stückes stilsicher; in burlesken Szenen polternde Farbigkeit, in pathetischen Szenen vereinfachte, monumentale Architektur: Leontes steht vor dem rauschenden grünen Vorhang in feierlicher Tracht; ein breiter, kräftig roter Teppich läuft die Stufen langsam hinan. Bühnentechnisch bedeuten seine Entwürfe zu den „Räubern“ wahre Prachtstücke; bei den Figurinen interessiert das Eingehen und Mitberechnen der charakteristischen Bewegungen und Gesten der Schauspieler. (Z. B. Moissi als Franz Moor.) Besonders wirksam ist jenes Bild, auf dem vom Saale des alten Moor ein tiefer, schmaler Korridor nach hinten läuft, der die Stimmung des alten Schlosses so stark in uns erweckt (Abb. S. 302).

Den modernen Typ des Bühnenkünstlers

repräsentiert am reinsten ERNST STERN, der seit einigen Jahren dem Deutschen Theater markige Charakterzüge seines künstlerischen Gesichtes verleiht. Ob Stern das Pathos eines Shakespeareschen Dramas, das Burleske einer Komödie Molières oder das Exotisch-Prächtige einer Vollmöllerschen Pantomime gibt, stets schafft er Bühnenbilder und Figurinen von der gleichen künstlerischen Durchdringung und Beseelung, wie sie die Stücke selbst vermitteln. Er ist auf der Mannheimer Ausstellung wirksam vertreten; neben Entwürfen zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" (Abb. S. 307), solche für Vollmöllers „Mirakel", neben Entwürfen für Molières „Georges Dandin" (Abb. S. 311), solche für Strauß-Hofmannsthals „Ariadne auf Naxos" (Abb. S. 310). Einige Bühnenbilder zur Ariadne werden in Modellen vorgeführt, desgleichen die Drehbühnenmodelle zu Heinrich IV. und „Viel Lärm um Nichts", die Sterns bühnentechnische Vorzüge klar erkennen lassen. Der Zusammenklang von Mensch und Architekten wirkt besonders eindringlich bei den Entwürfen zu „Viel Lärm um Nichts".

Seiner „kernigen Liniendynamik" steht die sentimentale Artistik KARL WALSERS gegenüber, der robusten Art Sterns die zierliche Rokokograzie Walsers. Es ist amüsant zu sehen, wie Stern die komische Geste der „Schönen Helena", Walser die romantische Art von „Hofmanns Erzählungen" zum Ausdruck bringt. Das Prickelnde, Spukhafte hat Walser am besten in Bildern zu Nestroys „Einen Jux will er sich machen" getroffen, seine reich sprudelnde Farbenphantasie hat in den Kostümen zur „Carmen" und „Figaros Hochzeit" ihren Ausdruck gefunden.

Eine reiche Wirksamkeit als Bühnenkünstler hat ALFRED ROLLER entfaltet; er schuf für Reinhardt die berühmte Faustinszenierung, „Oedipus" und „Jedermann", gab Entwürfe zum „Figaro", „Don Giovanni", zur „Zauberflöte" und zur „Salome". Am wenigsten gelungen sind seine Bühnenbilder für den „Rosenkavalier", wenngleich auch hier unter den Figurinen farbig und linear reife Blätter sind. CZESCHKA illustrierte „König Lear" mit einer stark ornamentalen Geste und entwarf Skizzen zu Hebbels „Nibelungen". HEINRICH LEFLER schuf stimmungsvolle Entwürfe zu Maeterlincks „Der Blaue Vogel" und „Pelleas und Melisande" (Abb. S. 304), sein Bestes aber gibt er in den subtil durchgearbeiteten Figurinen, von denen diejenigen zu Vollmöllers „Mirakel" (Abb. S. 300 u. 301) in ihrer farbigen Pracht den reichsten Eindruck machen. Solche zu Verdis „Aïda", E. Hardts „Gudrun", Molières „Bürger als Edelmann" (welcher Abstand zu



L. F. GRAF-WIEN — BEETHOVEN, „FIDELIO", III. AKT

HEINR. LEFLER ▪ FIGURINE ZU „ERASMUS MONTANUS“
Oesterr. Theaterkostüm- und Dekorations-Atelier, Wien

Stern!) und Holbergs „Erasmus Montanus“ (Abb. S. 310) schließen sich an. KOLO MOSERS Bilder (besonders zu Hebbels „Genoveva“) haben stark dekorativen und architektonischen Charakter; in H. Bahrs „Prinzip“ bringt er eine stilgerechte Wiener Möbeleinrichtung auf die Bühne. Die Entwürfe zu Bittners „Bergsee“ wirken allzu illustrativ. WIMMER ist originell und kühn im architektonischen Aufbau (z. B. des „Hamlet“), entgeht aber nicht der Gefahr des Ueberwiegens des bildnerischen Eindrucks. L. F. GRAFS „Fidelio“-Bilder zeigen eine reiche Farbigkeit und wirksame Konturen (Abb. S. 309).

Entscheidende Anregungen in der Bühnenkunst gab FRITZ ERLER in seinen bekannten Entwürfen für den „Faust“ und „Hamlet“, die dem Münchener Künstlertheater vor einigen Jahren die künstlerische Weihe gaben; die Terrasse des „Hamlet“ und die Domszene sind auch heute noch wirksame Bilder. In der bizarren Gegenüberstellung von Menschen und Raum hat R. ENGELS eine originelle Wirkung erreicht in seinen Entwürfen zu Cervantes Wundertheater. FERDINAND GÖTZ in München hat Figurinen zu Schillers „Kabale und Liebe“ geschaffen. Für Leipzig hat HUGO STEINER-Prag „Carmen“ und „Don Juan“ farbig interessant inszeniert, für Stuttgart BERNHARD PANKOK „Figaros Hochzeit“ und „Die Entführung aus dem Serail“ mit originellen Figurinen (Abb. S. 298), für Dresden FRITZ SCHUMACHER seinen sehr vereinfachten, stilgemäßen „Hamlet“. Eine umfangreiche Tätigkeit hat G. WUNDERWALD (Berlin) entfaltet, der stark stilisierte Wirkungen erzielt bei Hebbels „Herodes und Marianne“ und den „Nibelungen“, Strindbergs „Abu Casems Pantoffeln“ u. a.

Eine Reihe von Künstlern scheinen in ihren Entwürfen noch nicht eindeutig geklärt: ISLER (Zürich), WILDERMANN (Köln), PETER (Freiburg), REIGBERT (Freiburg), WEIH (Mannheim). Das Ergebnis der Mannheimer Ausstellung ist noch dies: das Hervorrücken einiger jüngerer Bühnenkünstler, etwa des Düsseldorfer EDUARD STURM, der in einem Zyklus von Radierungen Craigsche Anregungen verarbeitet und in den Entwürfen zu Büchners Rokokospiel „Leonce und Lena“ originelle Bühnenausschnitte schafft (Abb. S. 303). In Hamburg hat RALF VOLTMER für Hagemann farbig kräftige und originelle Entwürfe zu Gozzis „Turandot“ geschaffen, von denen ein besonders köstliches Blatt auf Seite 297 abgebildet ist.

Ein starkes Talent, das geschickt gegebene Anregungen verwertet, aber individuell und modern umgestaltet, ist OTTOMAR STARKE, der einige Zeit in Mannheim, jetzt in Frankfurt



E. STERN ▪ DER SCHNEIDER AUS „ARIADNE AUF NAXOS“
Copyright by Adolf Fürstner, Berlin und Paris

ERNST STERN-BERLIN FIGURINEN ZU MOLIÈRE, „GEORGE DANDIN“

arbeitet. Besonders an der Hand zweier durchgearbeiteter Inszenierungen, Shakespeares „Julius Caesar“ und Glucks „Orpheus und Eurydike“, kann man sein bühnenkünstlerisches Gestalten ermessen; bei den Entwürfen zum Orpheus, die eine besonders geschickte Ausnutzung moderner Beleuchtungseinrichtungen zeigen, gibt es Bilder von einer satten, reifen Schönheit. Die Figurinen sind im getragenen Rhythmus ihrer Bewegungen vorzüglich charakterisiert und in der schönen regiemäßigen Gruppierung besonders wirkungsvoll (Abb. S. 299). Figurinen zu Herbert Eulenbergs „Alles um Geld“ enthalten vorzügliche Charaktertypen mit sprechenden Gebärden. In der Inszenierung zum Figaro gestaltet er ein neues rauschendes und prikkelndes Barock. Gewiß entfernt er sich nicht selten — besonders schwere Vorwürfe wurden ihm bei einer Tannhäuser-Inszenierung gemacht — weit von den Vorschriften der Dichter oder der absoluten historischen Treue. Aber er erfüllt höhere Forderungen, wie sie Oskar Wilde einmal für das Kostüm formuliert: „Es genügt nicht, daß ein Gewand historisch genau ist; es muß auch der Gestalt und Erscheinung des Schauspielers, seiner jeweiligen Stellung und seiner Rolle im Stücke entsprechen.“



NORMAN WILKINSON ▫ „ORSINO“ AUS „WAS IHR WOLLT“
Copyright by Granville Barker, London

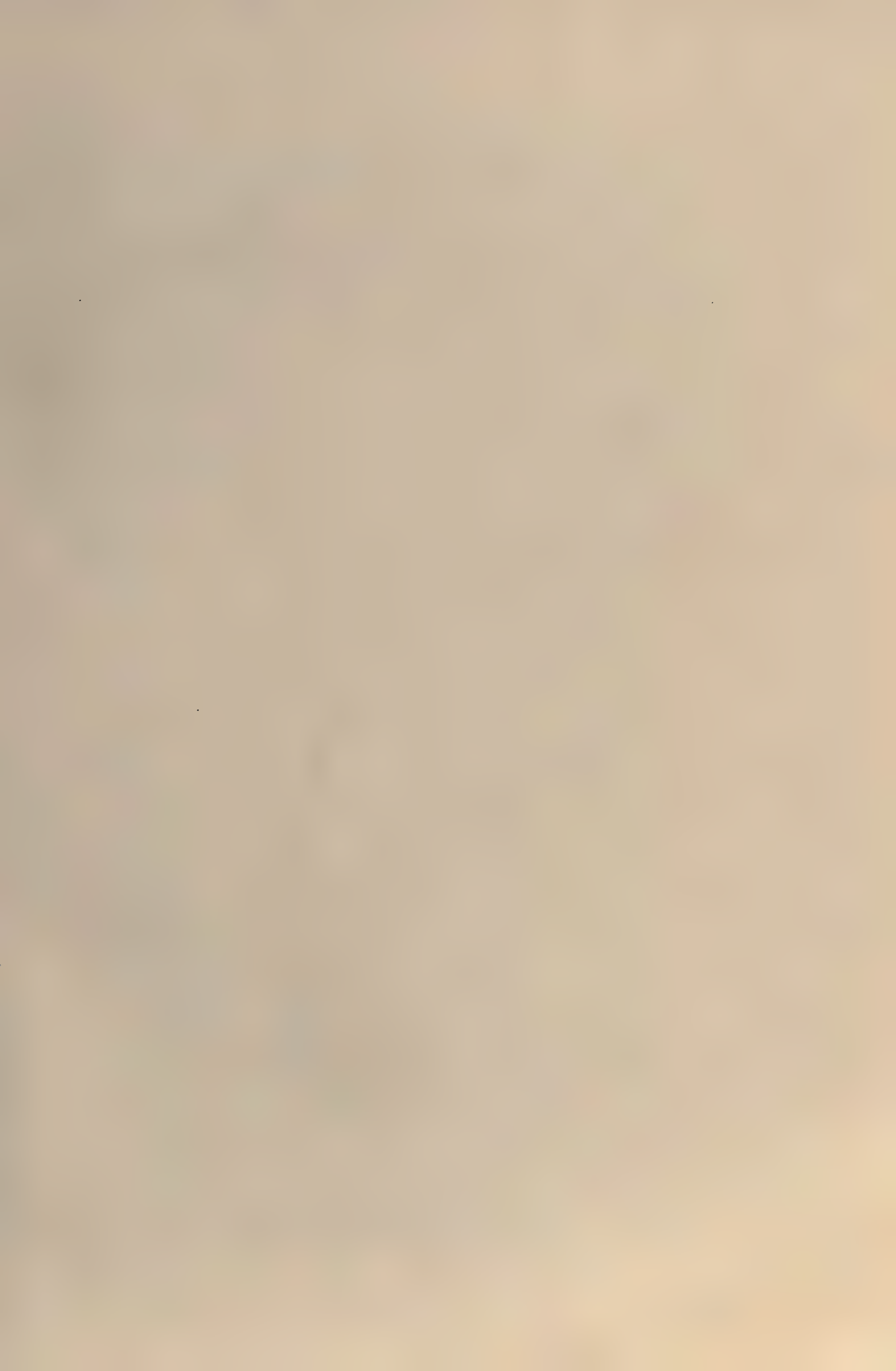


KNUT STRÖM UND ROCHUS GLIESE-TEMPELHOF ▫ FIGURINEN ZU HOFMANNSTHAL, „DAS KLEINE WELTTHEATER“

Und von hier aus gewinnt man auch eine verständnisvolle Würdigung jener sensiblen Figurinen, deren puritanische Linienstrenge und bizarre Phantastik ihre starken Reize hat, der Figurinen von A. Rothenstein und Norman Wilkinson (Abb. S. 311), die beide für Granville Barker in London tätig sind. Sie stehen fast gegensätzlich zu der exotischen Pracht Léon Baksts. Von jüngeren Berliner Künstlern ragen Rochus Gliese und Knut Ström hervor; sie haben Bilder zu Shakespeares „Macbeth“ geschaffen, die in ihrer straffen Gruppierung und leuchtenden Farbigkeit einzig dastehen (Abb. S. 305). Entwürfe zu Hofmannsthals kleinen Dramen treffen überzeugend den starken Gefühlston dieser Dramolets, deren Figurinen die gleichen Klänge enthalten (Abbildungen auf dieser Seite).

Dergestalt enthüllt sich uns das Gesicht der neuen Bühnenbildkunst. Dr. W. F. Storck

KNUT STRÖM UND ROCHUS GLIESE-TEMPELHOF ▫ FIGURINEN ZU SCHILLER, „WALLENSTEINS LAGER“





ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG — HAUS GUCKEGÖNNE MIT BLICK AUF DIE PFAUENINSEL



ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG ▫ ▫ HAUS GUCKEGONNE: GÄRTNERHAUS UND BIRKENGRUND

HAUS GUCKEGÖNNE VON ALBERT GESSNER

Es wird immer merkwürdig bleiben, wie Geßner nach Berlin gekommen ist, wie er gerade in Berlin zur großen Wirkung kommen konnte. Berlin und Geßner, es will so gar nicht zusammenklingen. Im tiefsten Wesen sind es Gegensätze, die sich abstoßen müßten. Max Reinhardt mit seinem Zirkustheater, Peter Behrens mit seinen Fabriken, seinen Arbeitermöbeln, seiner Schinkel-Nachfolge, das ist Berlin, ist Geist von dem Geist der Metropole. Aber dieser Geßner, dieser erzgebirgische Waldmensch mit der Schwindseele — — —

Es wird unbegreiflich bleiben, wie dieses weich besaitete Gemüt, dieser schwindhaft zarte Dörfler sich an das großstädtische Problem der Großstadt: die Mietkaserne wagte, wie er es fertig gebracht hat, hier weithin beachtete Lösungen zustande zu bringen. Oder sollte es zu den exzentrischen Grotesken dieses Weltenjahrmarkts gehören, daß er die gerissensten, waghalsigsten Bauschieber wie blinde Oedipusse an der artverwandten Mietkaserne vorbeilaufen läßt, während so ein Fremdling, an dem auch gar nichts Berlinisches ist, ihr Metier zu revolutionieren beginnt. Gewiß, sie lächeln über Geßner. Sie haben recht, ganz recht behalten. Er hat sie nicht unmöglich machen können. Er hat, wenn das überhaupt sein Ehrgeiz gewesen wäre, keinen, keinen einzigen von ihnen aus dem Sattel gehoben. Er ist wirklich nicht aus dem Granit, der ein Berliner Terrainunternehmertum zermalmen könnte, und was er adrett und gefällig machte, war viel zu gemütlich, viel zu ländlich sittlich, als daß es mehr denn eine Arabeske werden konnte in dieser Welt der Untergrundbahnen, der „Kulturwohnungen", der Metropolbeine und Mitternachtbars.

Aber es bleibt die Tatsache, daß dieser Geßner der erste wirklich kultivierte Mensch war, der sich getraute, den Götzen der neunfach geheiligten Berliner Mietkaserne zu zerschlagen, der erste, der hier überhaupt wieder ein architektonisches Problem sah.

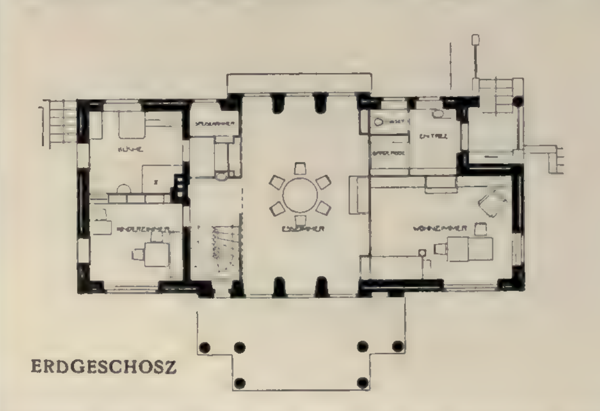
Vielleicht war das seine Sendung, gerade weil er der Großstadt als ein Fremdling gegenüberstand. Weder als eine Selbstverständlichkeit noch als eine Notwendigkeit vermochte er sie hinzunehmen. Sie war ihm eben noch nicht so tief in Fleisch und Blut übergegangen, als daß er ihre Art und mehr noch ihre Unart unbesehen hinzunehmen vermocht hätte. Als Schwärmer glaubte er, man

ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG — WOHNHAUS, VOM BIRKENGRUND GESEHEN

brauche nur wacker, ehrlich und unverzagt in das Getriebe hineinzugreifen. Er war auch vor der Architektur selbst so ein Fremdling, einer, der mit mehr idealem Wollen als Kenntnissen daherkam, dem dafür aber auch nicht wie dem durch alle Schulen gejagten Fachmann der Blick für das Neue und die neuartige Möglichkeit abgestumpft war. Wäre er richtig aus- und vergebildeter Architekt gewesen, er hätte wahrscheinlich kaum den Mut gehabt, sich an das ebenso heikle wie undankbare Miethausproblem zu wagen. Wir hätten an den Automobilstraßen ein paar farbenfrohe, ländlich sanfte Idyllen weniger, und es wäre alles beim alten.

*

Kein Zweifel, es ist eine Schwäche dieser Miethausbauten, daß ihnen die deutsche Blauäugigkeit, Gemüt und Seele zu jedem Fenster herauslugen. Mit den Wandermenschen, die einen Kontrakt lang darin ihr Quartier aufschlagen, muß das eine Dissonanz geben. Wie es ja auch keinem einfällt, den Schutzmann, der auf dem Potsdamer Platz den Verkehr



ERDGESCHOSZ



OBERGESCHOSZ

regelt, „Wer hat dich, du schöner Wald..?“ blasen zu lassen. Es dürfte melodischer klingen als sein Getute, und doch ist es nicht die Melodie brandender Weltstadtfluten. — Es hörte sich vertrauter, herzlicher, putziger an, aber es wäre eine undenkbare Sentimentalität.

Bei Geßner wird einem nie die Frage geschenkt, ob man in dem großen Berlin sentimental sein dürfe. Muß man, wenn man aus stillen Bergen, aus schönem Wald und von friedlichen Aeckern kommt, alles, was einem im Grund der Seele wert war, wie einen alten Kittel von sich abstreifen, wenn man in die große Steinwüste springt? Muß man ihr sich ganz und völlig ausliefern? Wenn man herrschen, dieses Ungetüm von Riesenstadt unter seine Fäuste bringen will, wird es wohl nicht anders gehen. Aber so viele, die die Herrschaft nicht an sich zu reißen vermögen, und die noch weniger als irgend ein Niemand mit dem Troß trotten wollen, bringen's nicht fertig. Sie bleiben sich treu, auch wenn sie von der lauten Regsamkeit ein bißchen abseits gestellt werden; sie hängen sich über den Großvaterstuhl die bebänderte Laute und leisten sich den Luxus, zart und weich von Gemüt zu sein. Es kann aus solchem Festhangen ja viel liebliche Schönheit quellen, und gerade Geßner wäre der Beweis dafür: was er in und um Berlin gemacht hat, war ja immer von so lieblicher Elegie.

*

Er baut sich in Cladow an der Havel, der Pfaueninsel des dritten Friedrich Wilhelm gegenüber, ein kleines Sommerhäuschen. Ganz bescheiden und doch schön soll es werden. Was das steinerne Berlin dem Menschen der Berge und der Wälder schuldig bleiben mußte, das will er sich und seinen Kindern der Natur da draußen für ein paar Sommermonate abtrotzen. Wie alle, die solche Flucht unternehmen, treibt wohl auch ihn der Wunsch, sich da gegenüber den Wohnungsnöten der Großstadt ein heimliches Idyll zu schaffen. Es treibt die Lust, Träumereien stiller Mußestunden Gestalt zu geben.

Er wählt ein Grundstück am Wasser, weniger weil ihn das Wasser selbst lockte, sondern weil er da auch in der Ebene die Weite, den Fernblick haben kann. „Guckegönne“ ist der poetisch klingende Name, der für diese kleine Welt erfunden wird. Und so gibt es noch



ARCH. ALBERT GESSNER
HAUS GUCKEGONNE:
GARTENPLAN

streben. Und doch verlohnt es sich, die Anlage, die im einzelnen von dem „Werkhaus“ ausgeführt worden ist, näher zu betrachten. Wie in jedem Haus, das ein Architekt für sich baut, steckt für die Person des Erbauers etwas Charakteristisches darin. Es lehrt den Architekten wie den Menschen besser kennen.

*

Die Lage für das Haus war ohne weiteres gegeben. Das verzwickelte Grundstück machte die Errichtung an dem Knick des Geländes zur Notwendigkeit. Allerdings bot das steil abfallende Ufer Schwierigkeiten, die durch Aufschütten überwunden werden mußten. Der schmale Zipfel nach der Landseite zu gibt Raum für einen schmal gestreckten, oval verlaufenden Rasenplatz. Er hat Dimensionen, die gelegentlich einmal die Umwandlung in einen Tennisplatz ermöglichen. Und wenn die Birken ausgewachsen sind, dann wird eine kleine Naturbühne entstanden sein, deren Mittelloge die Vorhalle der Hausdiele wäre. Hinter diesem Birkengrund liegt das Gärtnerhaus gegenüber dem bei solchem Seegrundstück ja weniger wichtigen Landeingang. Auf der anderen Seite ist an das Wirtschaftshaus anschließend ein Küchengarten entstanden. Der Seezugang ist durch ein Boothaus betont, neben dem eine alte Weide erhalten worden ist. Da der Blick ins Freie vor allem gewahrt bleiben sollte, haben die Kompartimente zwischen Wasser und Haus eine niedrig gehaltene Bepflanzung erhalten. Richtige Blumenwiesen mit Gräsern und einheimischen Pflanzen dehnen sich da, in denen als Pointen für später ein Vogelbrünnchen, eine Sonnenuhr oder dergleichen vorgesehen sind. Den Abschluß nach dem Nachbargrundstück bildet ein Rosengang, während auf der anderen Seite ein Obstgarten angelegt worden ist. Nach der Havel zu macht den Beschluß der „Glänzehang“, an dem es von Blumen und Blüten glänzen soll. Also eine Anlage, wie sie sich



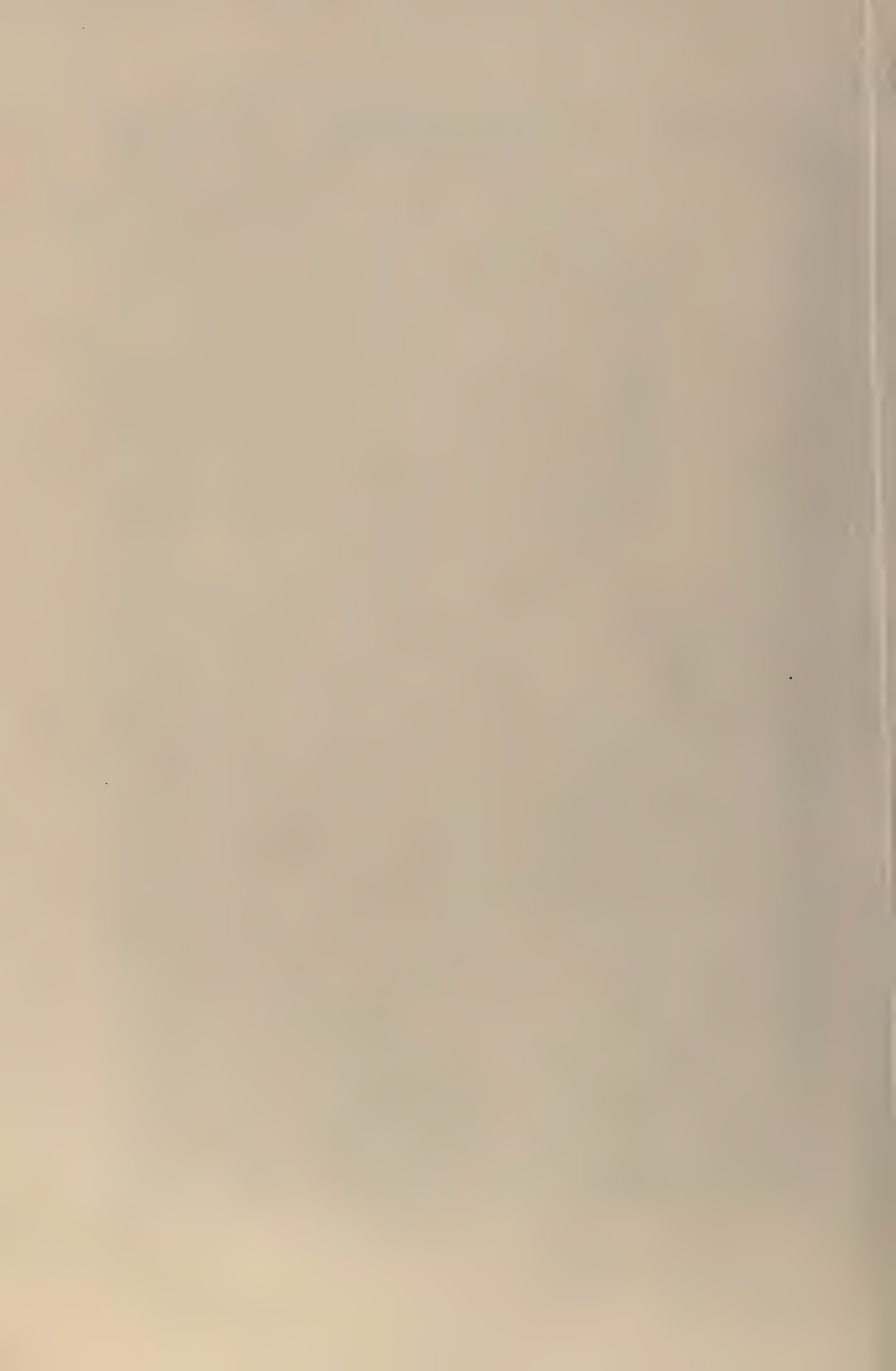
ARCH. ALBERT GESSNER HAUSEINGANG

allerlei Namen, die vielleicht mehr als die Schaubilder selbst besagen. „Birkengrund“ und „Glänzehang“ sind derlei Bezeichnungen, die dem Ort die Signatur geben. Das Kinderschlafzimmer mit den drei Bettchen nebeneinander, den drei Fensterchen, den drei Waschgeschirren mutet wie eine Wirklichkeit gewordene Illustration zum Schneewittchen an. Und diese Stimmung des Innigen und Sinnigen scheint durch das ganze Anwesen zu surren. Es ist Poesie, die da Gestalt annehmen wollte; es ist die Schwindseele, die sich in ein Häuschen und ein Gärtchen projiziert hat.

Es ist — natürlich — kein großer und kein gewichtiger Bau, keiner, in dem Geßner etwas Besonderes erreichen wollte. Bei den bescheidenen Mitteln, mit denen da gewirtschaftet werden sollte, wäre auch gar nicht die Möglichkeit gewesen, etwas Ungewöhnliches anzu-



ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG — HAUS GUCKEGÖNNE IN CLADOW A. D. HAVEL



mit wenigen Mitteln einfach und von selbst ergab. Eine Anlage, aus der am stärksten die Naturnähe spricht oder richtiger: die in der Stadt lange verhaltene Sehnsucht nach den Idyllen, die die Natur zu genießen gibt.

Für die von Front zu Front durchgehende Gartenhalle wäre so auch schon die Begründung gegeben. Es reizte den Hausherrn einen Raum zu haben, in dem er zugleich den Blick über die Havellandschaft und in das Grün des rückwärtigen Gartens hätte. Ein artiges Spiel mit den Umgebungen, das in der Tat das Haus recht intensiv in die Natur einbezieht, der man ja im Sommerheim nach Möglichkeit nahe rücken möchte. Aus diesem Hauptraum, der das Erdgeschoß in zwei Teile zerlegt, ergibt sich logisch die weitere Anlage. Auf der einen Seite waren Entree, Garderobe und ein geräumiges Wohnzimmer, auf der anderen die Küche und ein dem Spielplatz zugewandter Raum für die Kinder anzuordnen. Das Obergeschoß weist in der Achse das große Schlafzimmer. Die eine Seite nimmt ein noch geräumigeres Kinderschlafzimmer ein, auf der



ARCH. ALBERT GESSNER HAUS GUCKEGÖNNE: UNTER DEN SÄULEN



ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG
HAUS GUCKEGONNE: BAD UND BADEHAUS



ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG

HAUS GUCKEGONNE: GLÄNZEHANG MIT BLICK AUF DIE HAVEL

Gegenseite sind Fremden- und Fräuleinzimmer untergebracht. Dem Elternschlafzimmer vorgelagert ist der Baderaum, ein langes Rechteck, das zugleich als Durchgangsraum benutzbar ist. Man sieht eine gewollte Primitivität, wie sie dem Sommerhaus angemessen ist. Man denkt bei Betrachtung der Anlage zunächst nicht an den Architekten, geschweige denn an einen Künstler, sondern an den sommerlichen Landaufenthalt, den man gern auch noch primitiver genießen würde.

Daß Geßner solch einfachen Absichten aparte Form gegeben hat, versteht sich für den, der seine Stadt- und Landhausbauten kennt, wohl von selbst. Ruhig in der Masse, schlicht und gefällig in der Kontur, etwas lebhaft nur durch die Farbe steht das Häuschen gemütlich in der Landschaft. Die Gunst der Lage ist, wie der Blick nach der Pfaueninsel (erste Beilage) zeigt, mit Geschick genutzt. Leider stört in der Abbildung der viel zu stark in die Augen springende Zaun, der in kurzer Zeit natürlich vollständig überwachsen und damit im Bild verschwunden sein dürfte. Das Gebäude hat ganz die saubere, harmlose Gefälligkeit, die an Geßner allgemein geschätzt wird. Er entspricht hier, wo es ja auch weder möglich noch angebracht gewesen wäre, über sich hinauszugreifen, vollkommen seiner Art. Einer Art, der, wie man sagen muß, das Ländliche und Idyllische solcher Anlage besonders liegt.

Im Innern spürt man denselben Geist walten. Das Mobiliar ist auf ein Minimum beschränkt. Alles, was nur irgend anging, wurde eingebaut. Alte Möbel, die Geßner schon lange im Besitz hatte, und die im Wesen nicht anders sind als die Geräte, die er heute entwirft, wurden, ohne daß es zu merken wäre, verwandt. Auch das wäre charakteristisch für Geßner, daß er in Form und Handschrift sich von seinen Anfängen bis heute treu geblieben ist. Sprunghaft und unvermittelt nebeneinander gibt es hier nicht einen Jahrgang 1906, einen Jahrgang 1910, 1912 und so fort. Es ist wahrscheinlich nicht jedermanns Art, aber es ist eine eigene Art, die in sich Genüge zu finden weiß, die reich an kleinen Reizen ist und keinen Grund sieht, mit diesen Reizen zu kargen. Es ist in den Geßner-Möbeln moderne Gesinnung, aber noch mehr ist in ihnen die alte Besinnlichkeit, ich meine jene Freude an der Farbigkeit, an dekorativen Details, an spielerisch anmutenden Nettigkeiten und Gemütlichkeiten, die das verindustrialisierte Handwerk der Städte am ehesten eingebüßt hat. Wenn er in der Gartenhalle den Rahmen, der den Ausblick ins Freie abschließt, mit nichts anderem schmückt als jenen Leuchterengelchen, die als reizvolle Erzeugnisse des alten erzgebirgischen Holzschnitzerhandwerkes ihren Wert noch immer behalten haben, so ist das eben so ein Stück seiner selbst wie die Stoffe, die er



ARCH. ALBERT GESSNER ◘ LANDUNGSPLATZ MIT BOOTHAUS UND LAUBE



ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG — HAUS GUCKEGONNE: SONNENWIESE MIT BLICK AUF DEN BOOTSTEG UND DIE PFAUENINSEL



ARCH. ALBERT GESSNER ROSENGANG

ARCH. ALBERT GESSNER GÄRTCHEN DES GÄRTNERS

farbig und belebt entworfen hat, wie das bißchen Ornamentwerk, das er über eine Stuhllehne, eine Heizkörperverkleidung oder eine Türfüllung ausstreut. Das wahrhafte Schaustück dieses Häuschens ist, wie schon erwähnt, das Schlafzimmer der Kinder mit seiner Schneewittchenstimmung. Man hat das Gefühl, als ob sich da der wahre und wirkliche Geßner restlos enthüllt habe. Vielleicht ist er hier echter als in den ganz großen Miethäusern, die er gebaut hat, als in den meisten Einrichtungen, die von ihm geschaffen worden sind. Es ist wohl nicht nur der Vater, der seinen Kindern so ein wundersames Idyll aufbaut, sondern es ist der Architekt, der die Gelegenheit ergreift, Gemüt und Seele ausströmen zu lassen. Die Leute vom Fach, die mächtigeren Wallungen nachzugeben trachten, werden dafür womöglich nur ein leichtes Achselzucken haben. Und jenen anderen, die so viel von der Kunst im Leben des Kindes geschwärmt und geschwätzt haben, dürfte wohl auch das Organ für eine solche phrasenlose Herzlichkeit fehlen. Immerhin, dieses Schlafzimmer hat etwas von dem Märchenduft eines Schwindschen Aquarells. Mit Tschudi, der Schwind so fein analysiert hat, möchte man auch hier von einem Streben nach den Wirkungen der poetischen Erzählung reden. Auch hier scheint einer am Werk gewesen, der unberührt von dem Ringen nach bildmäßigem Ausdruck geblieben ist, einer, der im Grunde seines Wesens ein Fabulierer ist, der mehr das Erdachte als das Geschaute darzustellen vermag.

*

Fürwahr, auf der Suche nach einer Formel für den Gestalter, der hinter diesem Haus Guckegönne steht, drängen sich einem unwillkürlich solche Vergleichungen auf. Es ist klar, daß diese Art nicht marktgängig zu werden vermag. Von anderen angenommen oder im großen betrieben, müßte sie zur Banalität werden. Es ist auch nicht denkbar, daß diejenigen, die bis ins Mark von dem modernen Rationalismus durchsetzt sind, sich auf sie einzustellen vermögen. Das Organ dafür dürfte ihnen nun einmal fehlen, und es ist auch gar nicht zu wünschen, daß sie es sich anzueignen trachten. Man hat es eben instinktiv, wie es dieser Geßner hat, oder man steht mit seinem Hirn und seinem Verlangen nach der großen Form vor immer verschlossenen Toren. Es ist genug, zu begreifen, daß es eine Seite des deutschen Wesens ist, die sich in Geßner manifestiert, und die aller Unterdrückung zum Trotz doch immer wieder an die Oberfläche drängt. Eine Stadt wie Berlin macht diese Seite leicht vergessen; aber wo der Berliner hinausschwärmt in die freie Natur, verfällt er ihr um so lieber, um so zügelloser.

PAUL WESTHEIM

*

Vor dem großen Atemzug der Gottheit, die in Wald und Wiese, auf Bergen und im Tal lebt, muß das bißchen Menschlichkeit bescheiden und stille werden. Das Stadthaus mag ruhig den breiten Weg der Gewohnheit einmal energischer verlassen. Dem aber, der in die freie Natur hinausbaut, sei deren Antlitz heilig.

ERICH HAENEL



ARCH. ALBERT GESSNER — TREPPE ZUM OBERGESCHOSZ



ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG HAUS GUCKEGONNE: GARTENHALLE (ESZZIMMER)
Ausführung: „Werkhaus“, Charlottenburg

ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG

HAUS GUCKEGONNE: GARTENHALLE (ESZZIMMER)

Ausführung: „Werkhaus“, Charlottenburg



ARCH. ALBERT GESSNER-CHARLOTTENBURG KINDERSTÜBCHEN UND WOHNSTUBE
Ausführung: „Werkhaus“, Charlottenburg



ARCH. ALBERT GESSNER — KINDERSCHLAFZIMMER

Ausführung: „Werkhaus", Charlottenburg

Sanitäre Anlagen im Hause. — Es ist bei uns Mode geworden, überall im Hause feste Waschbecken anzubringen. Man betrachtet es als die Vollendung der Bequemlichkeit, solche feste Waschbecken mit Wasserzu- und Abfluß in den Schlafzimmern zu haben. Ein einfaches Nachdenken müßte nun aber jeden darüber belehren, daß es gesundheitlich höchst bedenklich ist, einen Wasserabfluß im Zimmer zu haben, durch den auf kürzestem Wege eine Verbindung mit der Abortgrube oder den Kanalisationsröhren hergestellt werden kann. Die ganze Sicherheit liegt in dem sogenannten Wasserverschlusse, dessen geringe Wasserhöhe die einzige Abtrennung von dem mit gesundheitsgefährlichen Gasen gefüllten Netze der Abflußröhren ist. Die Wasserschicht, die in dem kleinen U-förmig gebogenen Bleirohr den Abschluß herbeiführt, wird aber, was jedem Gesundheitstechniker bekannt ist, mit Leichtigkeit zerrissen, zum Beispiel sehr häufig dann, wenn aus einem oberen Stockwerk Wasser abgelassen wird. Die Verdünnung der Luft, die im Hauptabflußrohr dem herunterfallenden Wasser folgt, bewirkt sehr oft ein Absaugen des Wasserverschlusses, wodurch sofort jene direkte Verbindung mit der Grube hergestellt ist. In Schlaf- und besonders in Fremdenzimmern wird diese Verbindung auch dann herbeigeführt, wenn die Zimmer eine Zeitlang nicht benutzt werden und der Wasserverschluß verdunstet. Es ist also klar ersichtlich, daß es vom Gesundheitsstandpunkte aus durchaus verwerflich ist, feste Waschbecken in Wohn- und Schlafräumen anzulegen. Das feste Waschbecken gehört ins Badezimmer, in die Kleiderablage, in den Abort, höchstens ist es noch im Ankleidezimmer zu dulden (obgleich es auch hier schon seine Bedenken hat), aus den zum dauernden Aufenthalt von Menschen dienenden Räumen aber ist es unter allen Umständen zu verbannen. HERMANN MUTHESIUS

Aus „Landhaus und Garten", II. Auflage. Verlag F. Bruckmann A. G., München



ARCH. ALBERT GESSNER — HAUS GUCKEGONNE: BAD
Ausführung: „Werkhaus", Charlottenburg





AUSTRALIEN AMERIKA ASIEN EUROPA
FLORSTICKEREIEN NACH ENTWÜRFEN VON ERNST AUFSEESER-DÜSSELDORF AUSGEFÜHRT VON ELISABETH RUDTKE

NEUE FLORSTICKEREIEN VON ERNST AUFSEESER

Materialreize machen bei diesen Arbeiten fast alles aus, Reize, die sich der photographischen Wiedergabe nahezu vollkommen entziehen. Weißer Mull und weißes Glanzgarn sind die Stoffe, aus denen diese kleinen Kunstwerke hergestellt werden. Sehr hübsch hat Carry Brachvogel in einem früheren Aufsatze über Aufseeser die Technik charakterisiert: „Der Mull wird mit dem Glanzgarn nicht etwa bestickt, sondern gleichsam hinterstickt, indem die Fäden so fein über den Stoff gespannt und angestochen werden, daß die haarfeinen Stichnarben auf der Rückseite (die in diesem Falle als Vorderseite betrachtet wird) die Konturen des Musters ergeben, so daß die Zeichnung zugleich reliefartig hervortritt und doch wiederum von zartem Flor überschleiert scheint.“ Der Eindruck, weiß auf dem gebrochenen Weiß des Florstoffes ist ungemein duftig, leicht, diskret, liebenswürdig; es fehlt alle Schwere im Material sowohl wie im optischen Eindruck. Natürlich auch in den dargestellten Sujets; Aufseeser hält sich mit feinem Takt an märchenhafte oder idyllische Stoffe, die er in seiner liebenswürdigen Ausdrucksweise reizend gestaltet. Wie könnte Florstickerei anders als ironisch sein? Es ist eine ähnliche Sache wie mit den Puppen und Marionetten, die als Material schon die Ironie im Leibe haben. Ernsthaft ist die künstlerische Leistung deshalb dennoch. Alle diese ovalen, runden oder viereckigen Felder sind mit vollendetem Geschmack gefüllt; die Komposition, auf der bei dieser rein in Linien und Flächen sich bewegenden Technik das Schwergewicht liegt, ist in allen Fällen vorzüglich und, auf Tiefenwirkung verzichtend, ganz aufs liebenswürdig Musikalische angelegt. M.



ERNST AUFSEESER-DÜSSELDORF ▫ FLORSTICKEREI ▫ AUSFÜHRUNG: FRAU KATHLEEN J. AUFSEESER

STUCK

EIN BEISPIEL MODERNER KUNSTBETRACHTUNG

Man hat einen Kampf gegen alles Stuckwerk vollführt. Hat mit donnernden Worten gegen diesen Gipsbrei gepredigt. Von alten Bauten wollte man seine protzenhafte Scheinheiligkeit herunterschlagen und an den neuen kein Quentchen mehr dulden. Richtig, sehr richtig. Der Stuck war ja auch eine verheerende Ausschweifung. Dekorateure haben mit ihm grauenhafte Orgien getrieben und Fassaden wie Wohnräume aufs elendigste befleckt.

Und doch hat es nie eine falschere Pathetik gegeben. Und doch war diese Verdammnis eines mißbrauchten Materials eine Donquichoterie, über die die Zeit nun hohnlächelnd hinwegzugehen scheint.

Man verstehe mich nicht falsch. Nichts liegt mir ferner als für den Stuck zu plädieren, der nichts als Surrogat und Imitation sein will. Stuck als Marmorimitation, das wird für immerdar ein Greuel bleiben. Aber Stuck als Stuck, als ein bildsamer, nach dem Antragen erhärtender Gipsbrei, der einem Künstlergeist in plastischen Formen zu phantasieren erlaubt — das scheint doch nicht ganz dasselbe.

Die ganze Wirrnis rührt zweifellos von dem Schlagwort der Material-Aesthetik her. Von einem unhaltbaren, unsinnigen Schlagwort, denn es ist immer der schöpferische Mensch und niemals der tote Stoff, der die große Form gibt. Auf die Fähigkeit des Gestalters und nicht auf die Kostbarkeit des Materials kommt es letzten Endes an. Aus ganz gewöhnlichem gebrannten Ton hat die Antike in ihren Terrakotten unvergängliche Kunstwerke geschaffen. Man betrachte das winzigste dieser Stücke neben dem gleißenden Marmor der Berliner Siegesallee. Wer hat da noch den Mut, von minderwertigem Material zu reden? Es gibt keinen von Natur aus minderwertigen Rohstoff, nur billigere und kostspieligere. Linoleum ist der Parkettfläche gegenüber nur minderwertig, wenn ein unsinniger Fabrikant den Versuch gemacht hat, auf ihm eine Parkettmusterung vorzutäuschen. Es gibt Fälle, in denen der Linoleumbelag



JUNGFRAU VON ORLÉANS

FLORSTICKEREIEN ■ NACH ENTWÜRFEN ERNST AUFSEESERS AUSGEFÜHRT VON FRAU KATHLEEN J. AUFSEESER-DÜSSELDORF









ERNST AUFSEESER-DÜSSELDORF ◻ MÄRCHENBILDER FÜR KINDERSTUBEN

dem kostbareren Parkett unbedingt vorgezogen wird: das Kaufmannsbureau, die Krankenhalle des Sanatoriums, das Kaffeehaus, das nach dem buntgemusterten Fußboden verlangt.

Der Witz ist eben der, *daß es unfähige Menschen gibt, die ein Material verkennen, es unsinnigen Prozeduren aussetzen und es durch solche Prostitution gemein machen.* Natürlich kann ein genialer Mensch aus einem nichtigen Stoff ein geniales Werk machen, aber er kann die Struktur eines Stoffes nicht verändern; aus ihrer Gesetzlichkeit muß er seine Form entwickeln. Silberfiligranformen aus Granit zu meißeln, wird dem Geschicktesten nicht gelingen. Es wäre geradeso als wenn einer, weil man Goldstücke im Tiegel schmelzen kann, Hundertmarkscheine in den Schmelztiegel werfen wollte. Das spräche aber noch lange nicht dagegen, daß ein Behrens, ein Ehmcke oder sonst einer heute einmal Hundertmarkscheine zu entwerfen bekäme und mit ihnen Kunstwerke zustande brächte, die an künstlerischem Wert unsere Goldmünzen um ein ganz Beträchtliches überragten.

Also nicht auf den Stoff, *auf den formenden Menschen kommt es an.*

Also nicht gegen den Stuck, sondern *gegen die heil- und kunstlosen Stukkateure war zu kämpfen.* Aus ihnen erfinderische und schöpferische Künstler zu machen, wäre das richtigere. In diesen Heften waren vor ein paar Monaten Stuckdecken von PANKOK abgebildet*). Wo gibt es die Material- und Zweckmäßigkeitsästhetik, die den Mut hätte, solch unzweifelhafte Werte abzulehnen? Woraus zu ersehen ist, daß keineswegs der Stuck, sondern der Pankok in dieser Sache das Entscheidende ist. Das war auch Burckhards Meinung, als er angesichts der überwältigenden Stuckdecken des Pietro da Cortona schrieb: „Wenn diese ganze Dekorationsweise ein Irrtum ist, wird wohl nie ein Künstler mit größerer Sicherheit geirrt haben.“ PAUL WESTHEIM

---

*) Vgl. Novemberheft 1912, Seite 71—75, 92, 97, 101, 104.

NOTIZ

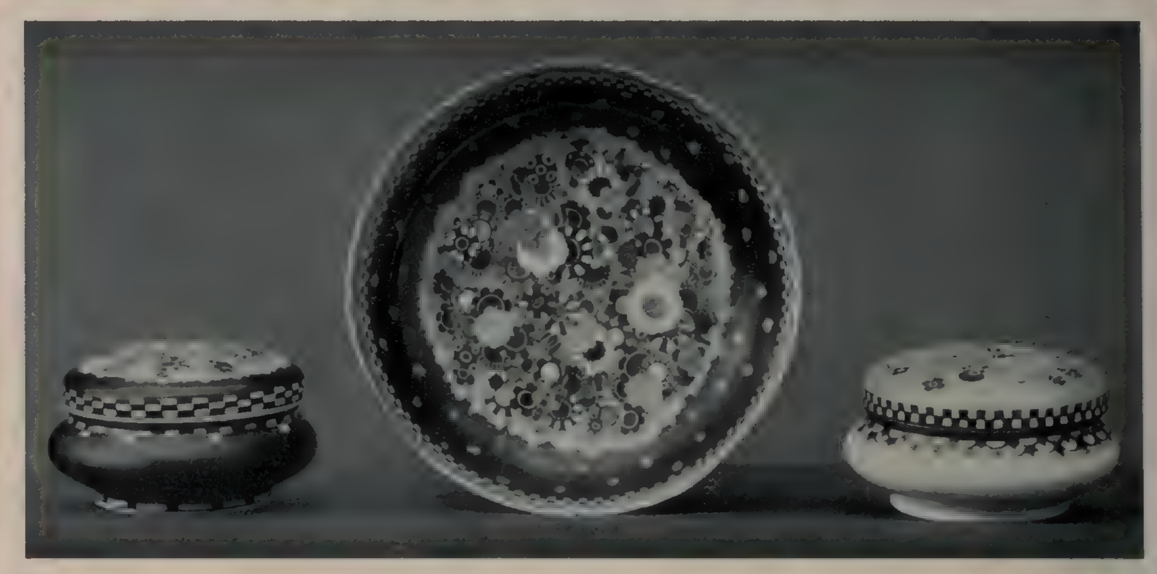
Die beiden auf den Seiten 285 und 287 unseres Märzheftes reproduzierten Arbeiten von Ferdinand Staeger: „Ein Schumann-Lied“ und „Käthchen von Heilbronn“ sind Eigentum der Münchner „Jugend“ und wurden uns von ihr für diesen Aufsatz zum einmaligen Abdruck überlassen. Da dies infolge eines bedauerlichen Versehens unter den Abbildungen nicht gesagt wurde, tragen wir es hiermit nach.



E. AUFSEESER-DÜSSELDORF — MÄRCHENBILD „LUMPENGESINDEL“

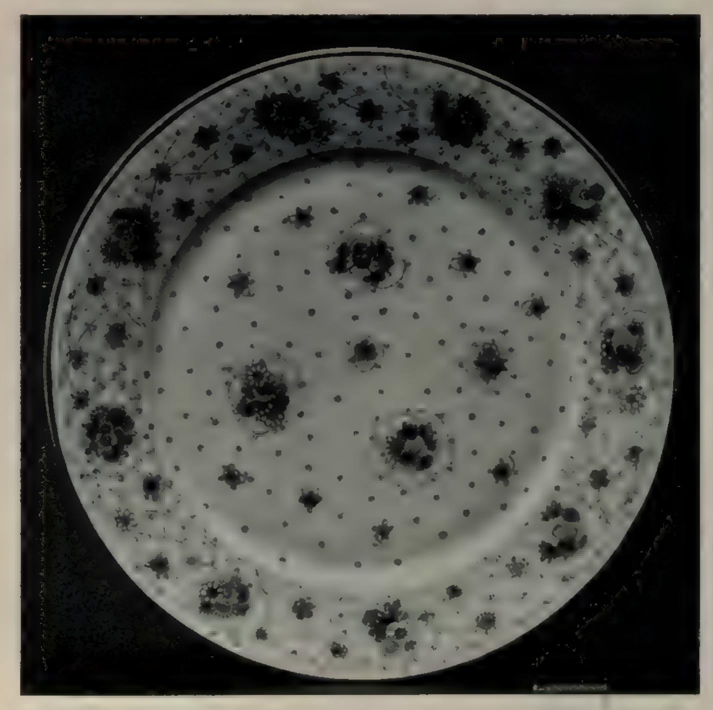


GESTICKTE KISSEN UND DECKE, NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON HEDWIG BAISCH, MÜNCHEN



PORZELLANDOSEN UND SCHALE; BUNTE BLUMEN AUF SCHWARZEM ODER GOLDENEM GRUND ▫ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MINNA VOLLNHALS, MÜNCHEN

Die auf diesen Seiten abgebildeten Arbeiten von Fräulein Minna Vollnhals lassen den guten Geschmack und die vielseitige Erfindungsgabe der Künstlerin erkennen, die in der Münchner Kunstgewerbeschule ihre Ausbildung erhielt. Die florale Ornamentik, die sie für den Schmuck ihrer Arbeiten bevorzugt, spricht in dem stilisierten Rankengeflecht der Tonvasen nicht weniger an, wie in den bunten Blütensträußen, die sie mit leichter Hand, doch nur scheinbar willkürlich über die Fläche eines Porzellantellers streut. Aber auch hier gibt sie die einzelnen Blumen weder in ihrer natürlichen Erscheinung, noch als Farbenflecken, sondern selbst, wo sie die Blüten in verschwenderischer Fülle über- und nebeneinander häuft, wie auf dem Boden der oben abgebildeten Schale in wirkungsvoller Vereinfachung der Form.



MINNA VOLLNHALS-MÜNCHEN ▫ BEMALTER PORZELLANTELLER



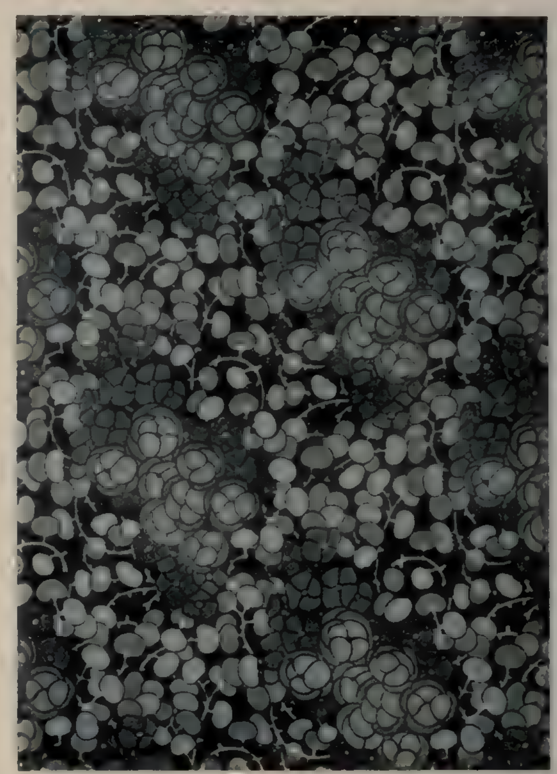
BEMALTES PORZELLAN ▫ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON MINNA VOLLNHALS, MÜNCHEN

TONVASEN MIT BUNTER GLASUR UND BEMALUNG



TAFELDEKORATION IN HELLGRÜN GLASIERTEM TON ▫ ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: MINNA VOLLNHALS, MÜNCHEN





GEWEBTER STOFF — MINNA VOLLNHALS — BEDRUCKTES LEINEN

MINNA VOLLNHALS ▪ GOBELINSTOFF — AUSFÜHRUNG: HAHN & BACH, MÜNCHEN



ADELBERT NIEMEYER SCHLAFZIMMER
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Hellerau bei Dresden

NEUER DEUTSCHER HAUSRAT

Daß die neue Gewerbekunst, die Deutschland sich im Verlaufe des letztvergangenen halben Menschenalters errungen hat, nicht als das Ergebnis einer Bewegung formaler Gedanken aufzufassen ist, wird auch im Lager ihrer Gegner heute nicht mehr geleugnet. Wenn diese Erkenntnis aber erst verhältnismäßig spät eingesetzt hat, so ist das nicht zum geringsten Teil die Schuld einer Gruppe von Zeitgenossen, die in der Befangenheit bestimmter ästhetischer oder geschmacklicher Spekulationen die inneren Triebkräfte des Umschwungs übersahen — oder zu übersehen vorgaben. Man besinnt sich wohl noch auf die Zeit, wo man z. B. ernsthaft die Behaglichkeitswerte der Raumkunst der deutschen Renaissance mit der abstrakten Romantik des Tentakelstiles verglich, auch sonst inkommensurable Größen munter in eine ästhetische Rechnung einstellte, deren innere Mathematik von der Regeldetri der ehrwürdigen Stilfrage so weit entfernt war wie ein Mercedeswagen von einer Dräsine.

Wir wären undankbar, wollten wir die anspornende und stählende Kraft vergessen, die auch in solchen Angriffen und Einwänden lag. Sicherlich hat der Hinweis auf die formale Tradition, so oft abgeschüttelt wie verlacht, dennoch die Bewegung nach einer bestimmten Seite hin gefördert. Gewisse raumbildnerische Stimmungskoeffizienten, die man bei ruhigem und vorurteilslosem Einfühlen in die Erzeugnisse älterer Handwerkskunst spürte, einzelne Natürlichkeiten und Feinheiten der Materialbehandlung, dazu besondere technische Vervollkommnungen aus früheren Perioden konnten in die Behandlung moderner Nutzkunstprobleme hinübergerettet werden. Tiefere Konflikte jener Sturm- und Drangzeit der Moderne brauchten sich indessen aus derartigen Angriffen und Vergleichen nicht zu ergeben. Eher erwuchsen sie aus der immer mehr in die Breite sich weitenden Idee von der Notwendigkeit, den gesamten Daseinsrahmen des Maschinenzeitalters neu zu schaffen, und ihrem Zusammenprall mit den Theorien des Klassikers der neueren Renaissance, John Ruskins. Ruskins Lehrsatz, den Wert des Kunstwerkes darnach zu bemessen, wieweit der Künstler den Gehalt seiner Persönlichkeit dem Werk seiner Hände aufzuprägen vermag, ist heute Allgemeingut unserer kunstgewerblichen Aesthetik. Sein Verlangen nach einer in seinem Sinne allein nationalen Kunst, das heißt nach einer solchen, an der ein ganzes Volk ausübend und genießend beteiligt ist, bricht sich an der Erkenntnis, daß unser ganzes wirtschaftliches System gerade im entgegengesetzten Sinne wirkt. Die höchstgesteigerte Technik, die Herrschaft der durch sie gestützten Industrie raubt dem Menschen sein heiligstes Recht: die Freude an der Arbeit. Nicht nur Erfindung und Ausführung sind in der industriellen Arbeit aufs schärfste getrennt; die mechanische Tätigkeit selbst ist in einzelne Etappen zerlegt, die zwar in ihrem Ergebnis wie Glieder einer Kette ineinandergreifen, deren

RICHARD RIEMERSCHMID SPEISEZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten, Hellerau bei Dresden

menschliche Repräsentanten aber sich in der Tretmühle des Massenbetriebes völlig entfremdet werden. Der Mensch ist zur Maschine erniedrigt, schlimmer noch, zu einem Bruchteil der Maschine. „Er muß seine Gliedmaßen zu Treibriemen, Gradmessern und Feilen machen und seine ganze Energie auf genaue Ausführung der Einzelteile richten. . .“ Verdient diese seelenmordende Automatik denn noch den Namen Arbeit? „Die höhere oder niedere Gattung der Arbeit bemißt sich darnach, ob Intellekt und Seele soweit daran beteiligt sind, daß sie mit der physischen Anstrengung im Einklang stehen. Denn Arbeit an sich ist der Kampf des Menschenlebens mit einem Gegner, in dem Verstand, Herz und physische Kraft mit Unsicherheit des Erfolges, mit Versuchungen und materiellen Widerständen ringen.“

Das praktische Ergebnis dieser und ähnlicher Gedankengänge war in England die Kunst von William Morris und seinem Kreis, der gewerbliche Präraphaelismus. Die Freude an der Arbeit, von Ruskin als das höchste der Güter gepriesen, die jede soziale Tätigkeit zu schaffen verpflichtet sei, sie lebte, blühte und leuchtete in den Schöpfungen dieses einzigartigen Künstlers und Organisators. Morris hat seinem Lande zweierlei geschenkt: ein neues Gefühl für den Sinn und die Schönheit des Materials und eine neue Formenwelt. Das wahre Antlitz aber dieser Schönheit schaut nicht nach den rauchenden Essen der Industriestädte, nicht nach den stampfenden und schwirrenden Maschinen der Fabriksäle, nicht nach den monotonen Reihenhäusern der Arbeiter. Es blickt in die blauen Fernen einer formenfrohen Vergangenheit, in die stolzen Hallen, die vertäfelten Stuben der Vorfahren, wo ein gemessenes Tempo den Ablauf des Schaffens und des Genusses bestimmte. Es heißt nicht soziale Ethik, sondern idealistische Romantik. Wir können heute die Bewegung, deren Fanfaren weithin über den Kontinent klangen, aus dem Bilde der englischen Gegenwarts-Kultur nicht wegdenken. Aber wir müssen uns darüber klar sein, daß die wirtschaftliche Macht dieses Herrschervolkes ihren Wagen nicht an diesen Zügeln lenkt. Auf dem Turm von Kohle und Eisen, der ihn belastet, liegt ein bunter Kranz



KARL BERTSCH SPEISEZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten, Hellerau bei Dresden

von zartem Duft und reizender farbiger Harmonie, nicht von schwieliger Hand gewunden, aber in Feierstunden auch von nüchternen Businessmen gern gesehen: die englische Handwerkskunst.

Wozu diese ganze geschichtliche Rekapitulation einer Ereignisreihe, die wir heute so gern als erledigt behandeln? Wenn wir heute den Sieg des germanischen Formwillens über die jahrhundertelange Herrschaft des Romanismus erleben, so gilt es zu scheiden, wie groß der Anteil unserer insularen Stammesgenossen an diesem Triumph ist. In zwei Worte gefaßt: England hat zuerst den Blick auf den inneren Zwiespalt zwischen dem Erfinden und dem Schaffen in unseren kunstgewerblichen Industrien gelenkt. Aber die Brücke zu schlagen von dem ästhetischen Verlangen zu dem Industrialismus, von der individuellen Ausdruckskunst zu dem Universalismus des Massenbetriebes — das ist ihm, trotz aller Glut und Reinheit seines Strebens, trotz aller Teilnahme der Gebildeten seines Volkes, dennoch versagt geblieben. Hier hebt Deutschlands Rolle an. Wir haben uns die Erkenntnis, daß das neue Kunstgewerbe nur Großbetriebsgewerbe sein kann, schwer genug errungen. Die einzelnen Phasen dieses Kampfes decken sich mit ebensovielen in dem Bemühen unserer Künstler, die Formen zu schaffen, in die sich die neue Ueberzeugung von der Notwendigkeit eines zeitgemäßen Komplexes von Wohnungstypen hineinfinden kann. Die „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst", die in der selbstgeschaffenen Gartenstadt Hellerau auf einem ungewöhnlich klug und kräftig kultivierten Boden stehen, haben an dieser Arbeit führenden Anteil. Man erinnert sich der Maschinenmöbel, die vor sieben Jahren auf der Dresdner Kunstgewerbeausstellung zu sehen waren, als eines kühnen Vorstoßes in das Reich des industrialisierten Tischlerhandwerks. Von der technischen Spezialidee, dem Verschrauben der Einzelteile, haben die Erfahrungen der Praxis wieder abgelenkt. Nicht so von dem Bewußtsein, daß eine Typisierung des Gebrauchsgegenstandes durch die Art unseres wirtschaftlichen und sozialen Gesamtorganismus geboten ist. Daß aber diese Typisierung nur dann mit dem Verlangen nach dem höchsten Maß



PETER BEHRENS SPEISEZIMMER

PETER BEHRENS HERRENZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten, Hellerau bei Dresden



KARL BERTSCH

Ausführung: Deutsche Werkstätten, Hellerau bei Dresden

HERRENZIMMER



JOSEF HOFFMANN

SCHLAFZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten, Hellerau bei Dresden



A. VON SALZMANN

SCHLAFZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten, Hellerau bei Dresden

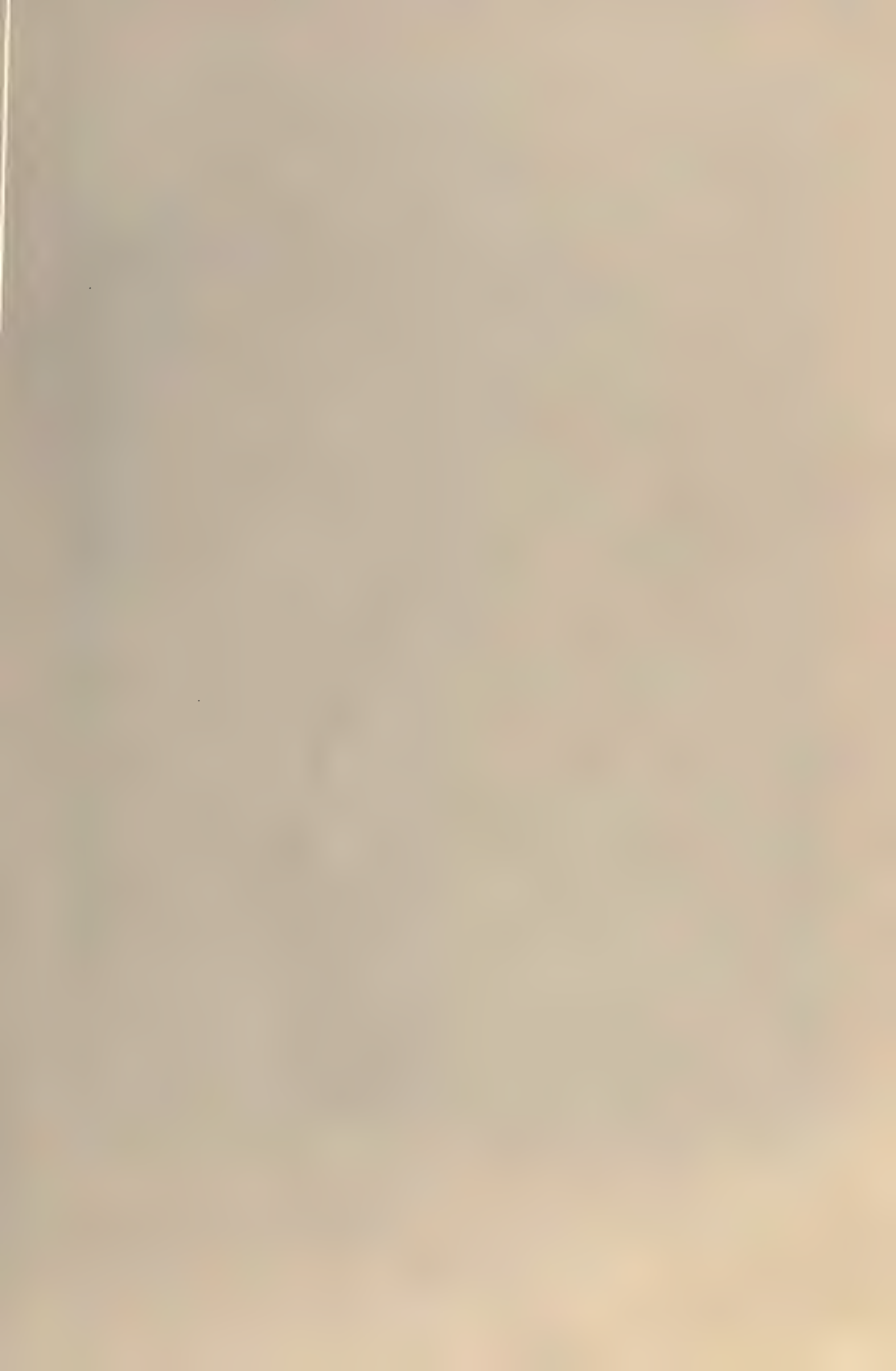


R. RIEMERSCHMID KÜCHENMÖBEL
Ausführung: Deutsche Werkstätten, Hellerau bei Dresden

künstlerischer Qualität und Gebrauchsfähigkeit zu vereinigen ist, wenn die besten künstlerischen Kräfte die Vorbilder liefern.

Wirtschaftliche Erwägungen führten zu diesem Ergebnis: Einzelmöbel und Einrichtungen in großen Mengen verfallen der Gefahr, zu ermüden, ja werden von dem Wunsche des Konsumenten, eine Ausstattung mit einer Art Eigenphysiognomie zu besitzen, schließlich abgelehnt. So kam man dazu, das einzelne Möbel in gewisse Grundformen seiner konstruktiven Entstehung zu zerlegen und diese nach bestimmten bewährten Verhältnissen als Einzelteile herzustellen. Der Schrank z. B. zerfällt in Wände, Boden, Decke, Sockel, Schubkästen. Wird die Wand in acht verschiedenen Normalgrößen, die anderen Teile in ebenso sorgfältig abgestuften Formaten maschinell erzeugt, so ergibt sich die Möglichkeit, das Möbel selbst in einer fast unübersehbaren Reihe von Proportionen durch verschiedene Zusammenstellung solcher Einzelteile zu schaffen. Die Grundbestandteile der Normalwohnung: Tisch und Stuhl, Bett und Waschtisch, Büfett und Bücherschrank wurden auf diese Weise durchgearbeitet. Die Werkstätten verfügen heute über einen Schatz von etwa 800 konstruktiven Einzelteilen, deren Kombinationen wohl jedem nur denkbaren Material- und Maßanspruch genügen. Etwa fünfzehn hervorragende deutsche Künstler, wie Behrens, Richard Riemerschmid, Bertsch, Niemeyer, Bernhard, J. Hoffmann u. a. haben ihre Phantasie und ihr Können diesem Gedanken zur Verfügung gestellt. So sind eine Anzahl Möbel entstanden, die an Gediegenheit der technischen Durchbildung, an Klarheit und Ruhe der Erscheinung und Gesundheit der ästhetischen Anlage zu dem Reifsten gehören, was heute an deutschen Möbeln auf den Markt kommt. Das System, dessen Grundzüge natürlich hier nur angedeutet werden konnten, bedeutet einen gewaltigen Schritt vorwärts auf Wegen, wie sie auf dem Gebiete des Bureaumöbels, des Universalbücherschrankes von Zeiß, Soennecken u. a. beschritten worden sind. Während aber diese Schränke sich in ihrer Erscheinung nicht über das Niveau der amerikanisierten Zweckform erhoben haben, spüren wir in den Schöpfungen, die hier vor uns stehen, ein starkes künstlerisches Leben. Die Kainsmale der Uniformierung, die der maschinelle Ursprung ihnen aufzuprägen droht, verschwinden in der fertigen Gestalt, und die leisen Züge einer handwerklichen Persönlichkeitshandschrift, die dem Vorgang der Zusammensetzung entquellen, bestimmen das Maß der ästhetischen Wirkung. Der deutsche Stil, den wir mit aller Kraft suchen, blickt mit hellen Augen aus den blanken Flächen dieses wahrhaft der Gegenwart und ihren Forderungen abgerungenen Hausgerätes.

ERICH HAENEL





ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE HÄUSER BÜTTNER UND HARMS IN BODENWERDER A. W.



LANDHÄUSER VON HERMANN MUTHESIUS*)

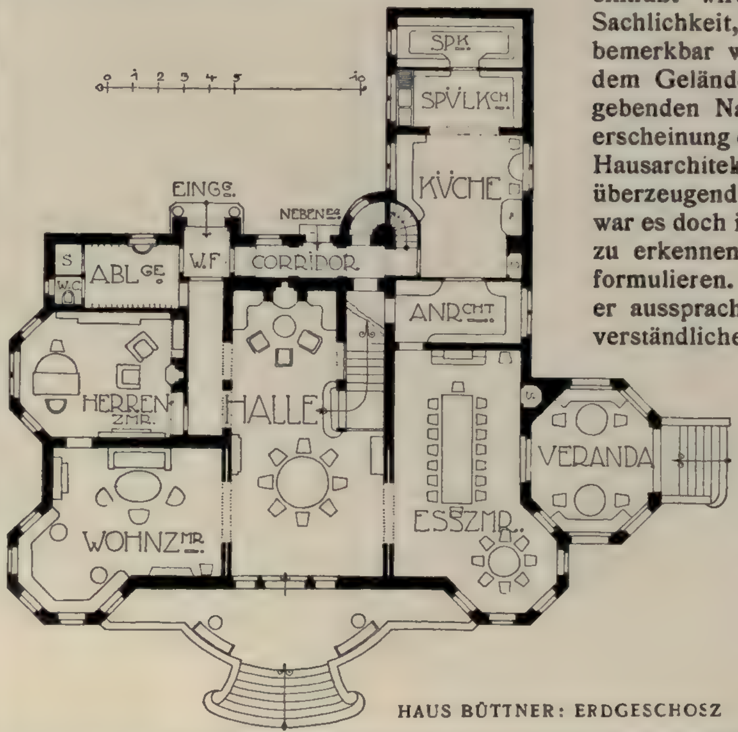
Als Hermann Muthesius vor etwa 15 Jahren begann, die Idee des Landhausgedankens in Deutschland zu propagieren, fand er nicht, wie wenige Jahrzehnte vorher Norman Shaw in England, die Tradition einer hochkultivierten nationalen Wohnweise vor, die er nur hätte weiter zu entwickeln brauchen. Er war vielmehr gezwungen, das Unzulängliche und Kulturlose der herrschenden Wohnungsverhältnisse zu brandmarken, den üblichen Typus der ländlichen Villa mit all ihren Unsinnigkeiten lächerlich zu machen und die fast barbarische Anspruchslosigkeit aller Kreise in bezug auf Art und Form des Wohnens an den Pranger zu stellen. Ein langjähriger Aufenthalt in England hatte ihn den günstigen Einfluß gesteigerter Wohnbedürfnisse auf die Entwicklung des Hausbaues erkennen lassen und ihn zugleich auch gelehrt, daß der Mangel solcher Wohnbedürfnisse die Ursache für den Tiefstand deutscher Hausbaukunst bildete. Worauf es ihm also zunächst ankam, war die Erweckung und Steigerung der Bauherrn-Ansprüche, war die Propagierung der Idee gesunden und komfortablen Wohnens in ländlicher Umgebung und in unmittelbarer Verbindung mit Natur und Gartenkunst, und es war nur natürlich, daß er dabei, auf Grund seiner Studien in England, zu agitatorischen Zwecken immer wieder das Beispiel des englischen Hauses herangezogen hat. Er hätte mit gleichem Erfolg statt dessen auch auf die älteren Beispiele seiner engeren Heimat, namentlich aus Thüringen, hinweisen können, auf die prachtvollen, bürgerlichen Wohn- und Landhäuser der Zeit um 1800 und der Biedermeier-Epoche, wie das später mit vielem Geschick Schultze-Naumburg und Paul Mebes mit ihren Publikationen getan haben, und er hätte sich so auf billige Art die kindische Anfeindung der Deutschtümler und Auslandhasser ersparen können, die ihm in ihrer patriotischen Beschränktheit die fruchtbare Verwertung englischer Anregungen ebenso wenig verzeihen können, wie sie jemals über Liebermanns Beziehungen zum französischen Impressionismus hinwegkommen werden. Immerhin bot das englische Beispiel den nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß das Land trotz aller Wandlungen in politischer, gesellschaftlicher und volkswirtschaftlicher Hinsicht grundsätzlich an der höheren Lebensform des Wohnens im Einzelhause festgehalten hat, und daß somit eine lebendige Entwicklung des Wohnhausbaues auch bis in die jüngste Zeit hinein sich verfolgen ließ. Das, was Muthesius am englischen Hause im Vergleich mit deutschen Verhältnissen vorbildlich erschien, war vor allem die nachdrückliche Betonung aller rein sachlichen Forderungen: daß der Engländer sein Haus für sich selbst baut, daß er mehr

*) Landhäuser von Hermann Muthesius. 294 Abbildungen und Pläne ausgeführter Bauten mit Erläuterungen des Architekten. Verlag F. Bruckmann A. G. München. In Leinen gebunden 15 Mark. — Die Abbildungen auf den Seiten 345—360 wurden dem Buche entnommen.



ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS BÜTTNER: BLICK VON SÜDEN

an das behagliche Wohnen, als an die gesellschaftliche Repräsentation denkt, daß von solchen Rücksichten die Grundrißgestaltung diktiert und die architektonische Ausbildung wesentlich beeinflußt wird, und daß endlich die gleiche Sachlichkeit, die in der Gestaltung des Hauses bemerkbar wird, auch in seiner Situation auf dem Gelände und in seiner Stellung zur umgebenden Natur zu beobachten ist, als Folgeerscheinung einer einheitlichen Bearbeitung von Hausarchitektur und Gartenplan. So einfach und überzeugend diese Grundsätze erscheinen, so war es doch immerhin nötig, sie erst einmal klar zu erkennen, auszusprechen und wirksam zu formulieren. Das hat Muthesius getan. Was er aussprach, war eigentlich nur etwas Selbstverständliches und unter andern Voraussetzungen kaum besonderer Rede wert, aber es wurde zu einer Zeit gesagt, wo es die Umstände forderten, wo der Gedanke gleichsam greifbar in der Luft lag, und darum klang das neue Programm wie eine Erlösung. Es ist das große und unbedingter Anerkennung würdige Verdienst von Hermann Muthesius, zu einer Zeit, wo die kulturelle Bedeutung dieser natürlichen Bauforderungen fast ganz in Vergessenheit



HAUS BÜTTNER: ERDGESCHOSZ



ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS BÜTTNER: BLICK VON NORDEN

geraten war, immer wieder auf die technischen und künstlerischen Bedingungen eines modern orientierten Wohnhausbaues hingewiesen zu haben. Erinnert man sich der wirren Vorstellungen, die vor etwa 15 Jahren noch allgemein über den Begriff „Villa" herrschten, so wird man ermessen können, welche weitreichende Wirkung Muthesius mit der Verkündigung des englischen Wohnprogramms üben mußte. Der praktische Erfolg seiner unermüdlichen Agitationsarbeit ist denn auch nicht ausgeblieben, und es ist erfreulich zu sehen, wie Muthesius, der anfangs nur literarisch für die architektonische und kunstgewerbliche Bewegung eingetreten ist, allmählich selbst zur praktischen Betätigung gelangt ist, und wie er jetzt als vielbeschäftigter Architekt der reformierten Berufsidee dienstbar geworden ist.

Als Architekt hat Hermann Muthesius mit gesundem Bauinstinkt die zahlreichen Forderungen des neuen Bauprogramms lebendig werden lassen. Bei der praktischen Erfüllung dieser Postulate hat er sich von den englischen Beispielen nachhaltig inspirieren lassen und sein natürliches Talent in sehr disziplinierter Weise durch Auswahl des Besten



HAUS BÜTTNER: OBERGESCHOSZ

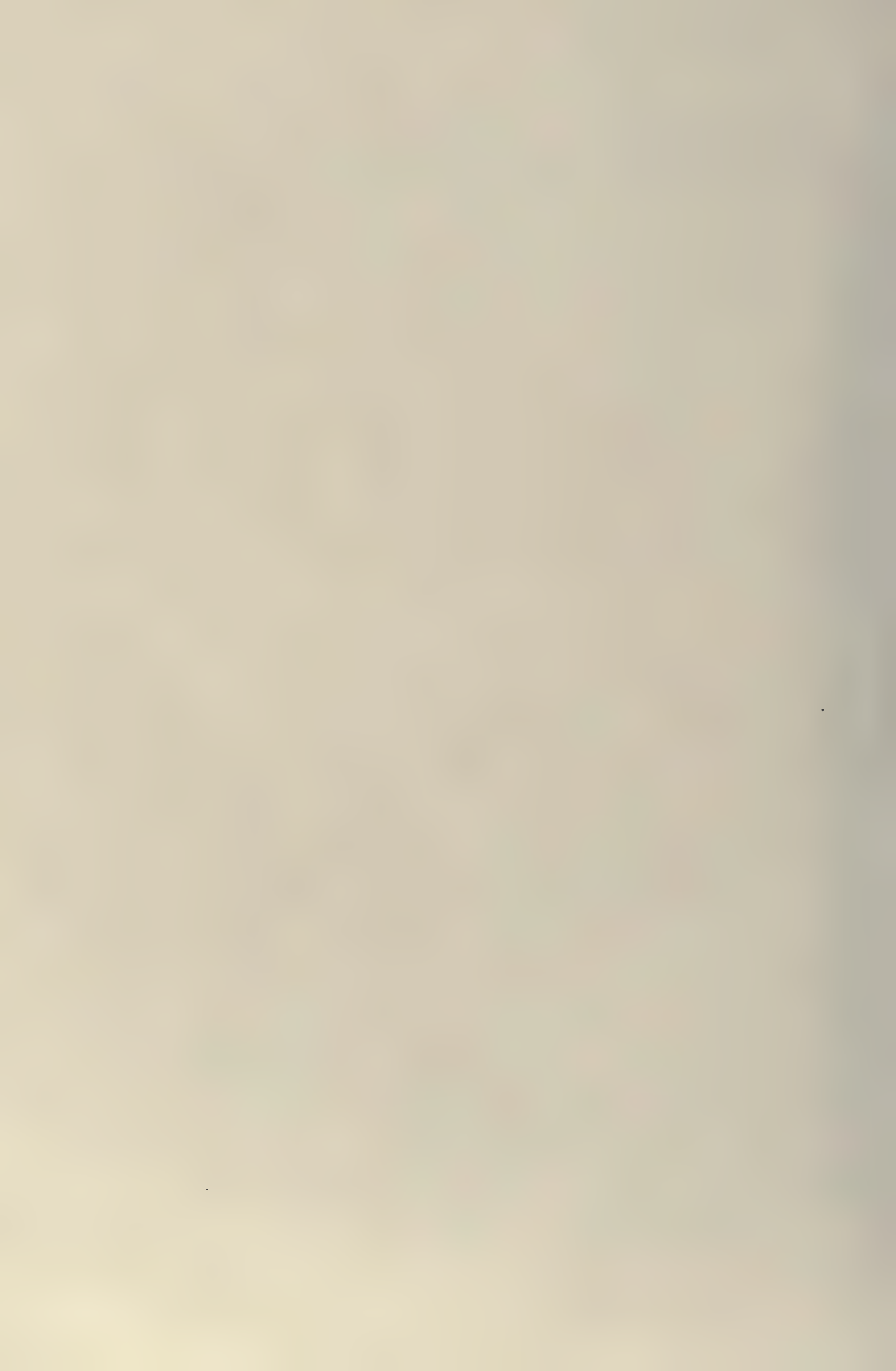


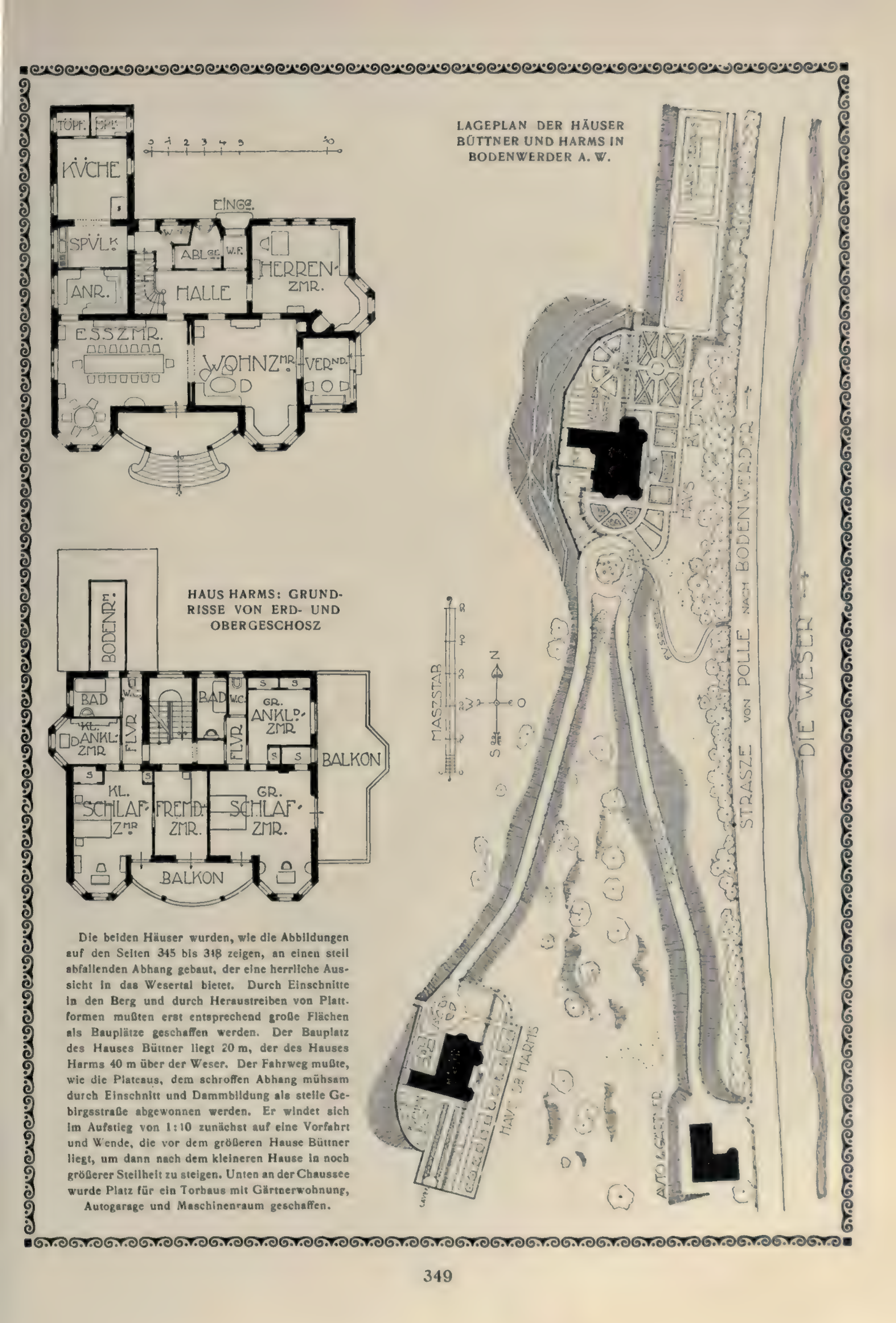
ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS HARMS (GRUNDRISSE S. SEITE 349)



ARCH. HERMANN MUTHESIUS

HÄUSER BÜTTNER UND HARMS IN BODENWERDER A. W.





LAGEPLAN DER HÄUSER BÜTTNER UND HARMS IN BODENWERDER A. W.

HAUS HARMS: GRUNDRISSE VON ERD- UND OBERGESCHOSZ

Die beiden Häuser wurden, wie die Abbildungen auf den Seiten 345 bis 348 zeigen, an einen steil abfallenden Abhang gebaut, der eine herrliche Aussicht in das Wesertal bietet. Durch Einschnitte in den Berg und durch Heraustreiben von Plattformen mußten erst entsprechend große Flächen als Bauplätze geschaffen werden. Der Bauplatz des Hauses Büttner liegt 20 m, der des Hauses Harms 40 m über der Weser. Der Fahrweg mußte, wie die Plateaus, dem schroffen Abhang mühsam durch Einschnitt und Dammbildung als steile Gebirgsstraße abgewonnen werden. Er windet sich im Aufstieg von 1:10 zunächst auf eine Vorfahrt und Wende, die vor dem größeren Hause Büttner liegt, um dann nach dem kleineren Hause in noch größerer Steilheit zu steigen. Unten an der Chaussee wurde Platz für ein Torhaus mit Gärtnerwohnung, Autogarage und Maschinenraum geschaffen.

realisiert und entwickelt. Man hat mitunter das Gefühl, als reichte die Gestaltungskraft zu völliger Bewältigung der Baumassen nicht aus. Es ist aber merkwürdig, daß solche Empfindung trotzdem niemals zu einer ablehnenden Haltung gegen den Architekten führen wird. Denn was immer wieder versöhnt und vermittelt, ist die überzeugende Ehrlichkeit, mit der Muthesius sich mit seinem Problem auseinandersetzt. Man fühlt überzeugend, daß hier einer nicht mehr will, als er kann. Aus einer von Jahr zu Jahr sich steigernden Praxis hat er nun eine Sicherheit und Reife der Bauerfahrung gewonnen, die in wachsendem Maße seinen Bauten und auch seinen Bauherren zugute gekommen ist. Die Grundrisse der von ihm erbauten Landhäuser sind Muster von Zweckmäßigkeit, Behaglichkeit und glücklicher Raumanordnung. In ausgezeichneter Weise versteht er es, die richtigen Abmessungen der Räume nach Breite, Tiefe und Höhe zu treffen, die Räume in sich zu gliedern, Ausbauten, Sitzplätze, Erweiterungen zu schaffen und die Einzelräume dann wieder unter sich zu geschlossenen, einheitlich wirkenden Raumgruppen zu verbinden, kurz ein wohnliches Haus zu bauen, dem es nirgends auch an den unerläßlichen Nebenräumen gebricht, und das in ausreichendem Maße zugleich allen sanitären und profanen Nützlichkeitsforderungen entspricht. Es kommt hinzu, daß Muthesius mit großem Geschick das Innere seiner Häuser auszustatten weiß, daß er in seinen Interieurs eine unaufdringliche Folie für die Bewohner schafft und ein behagliches, leicht bewegliches Mobiliar in gefälligen Formen zu erfinden und zu gestalten vermag. Mit besonderer Geschicklichkeit endlich versteht es Muthesius auch, die natürlichen Bedingungen des Bauplatzes zu nutzen und bei der Gesamtanlage von Haus und Garten zu verwerten. Auf dem Gelände wird das Haus so plaziert, daß seine Wohn- und Schlafräume vor allem eine günstige und ausreichende Besonnung erhalten, und daß ihnen, wenn durch die Situation bedingt, auch die Vorteile einer bevorzugten landschaftlichen Aussicht gesichert werden. Weiterhin wird von ihm eine möglichst innige Verbindung von Haus und Garten angestrebt und dafür gesorgt, daß von den Wohnräumen des Erdgeschosses die Gartenterrasse über wenige Stufen bequem zu erreichen ist. Der Garten selbst wird dann als Blumen-, Obst- und Gemüsegarten architektonisch aufgeteilt, und seine Kulturformen werden durch achsiale Bindungen zum Hause in architektonische Beziehung gesetzt. So stellt



ARCH. HERMANN MUTHESIUS ▫ TORHAUS MIT AUTOGARAGE DER HÄUSER BÜTTNER U. HARMS IN BODENWERDER



ARCH. HERMANN MUTHESIUS LANDHAUS IN HARLESHAUSEN

das Haus in seiner Gesamtheit das Werk einer einheitlichen Planung dar, in der ein künstlerischer Wille gegenüber den freien, sich auflösenden Formen der Natur mit sicherer Gewißheit zum Ausdruck gelangt.

Muthesius hat das Glück gehabt, diese natürlichen Grundsätze gesunden Wohnens bei einer Reihe großer und kleiner Bauaufgaben praktisch durchzuführen. Sein neues Landhaus-Buch, dem auch die Abbildungen entnommen sind, die diesen Aufsatz begleiten, enthält eine Anzahl von Beispielen ländlicher Wohnhausbauten vom umfangreichen, mit großen Mitteln errichteten Herrenhaus hinab bis zum einfachsten Arbeiterreihenhaus. In jeder einzelnen Arbeit offenbart Muthesius das gleiche, ungeminderte Interesse am Problem, und diese innere Teilnahme, diese lebendige Durchdringung der Aufgabe gibt seinem Werk, soweit es hier der Beurteilung vorliegt, etwas erfreulich Menschliches, etwas überraschend Persönliches. Niemand, der das Buch durchblättert, wird sich diesem Eindruck entziehen können. Es sei der Aufmerksamkeit aller Baulustigen und architektonisch interessierten Kunstfreunde nachdrücklich empfohlen. WALTER CURT BEHRENDT

*

Den ausführlichen Erläuterungen, die Muthesius in diesem Buche zu den von ihm gebauten Landhäusern gegeben hat, entnehmen wir die folgenden, sehr gekürzten Angaben zu den Abbildungen auf diesen Seiten.

Bei der Anlage der beiden Häuser Büttner und Harms in Bodenwerder wurde auf die landschaftlich schöne Lage, die nach drei Richtungen einen umfassenden Ausblick in das Wesertal bietet, die größte Rücksicht genommen. Für das Haus Büttner sollte eine sich nach der Ostseite öffnende Halle geschaffen werden, von der aus eine große Freitreppe in den wenige Stufen tiefer liegenden Terrassengarten führen sollte. Nach der östlichen Aussichtsseite erschließen sich ferner im Wohnzimmer und Eßzimmer zwei weiträumige Eckerker, die beiden Räumen ihr Gepräge geben. Nach Norden hin, der zweitbesten Aussichtsseite, ist dem Eßzimmer eine große Veranda vorgelagert, deren Oeffnungen mit leicht beweglichen Schiebefenstern geschlossen sind. Vom Eingang gelangt man über eine Ablage hinweg in einen Gang, von dem aus man die teilweise durch zwei Geschosse reichende große Mittelhalle betritt. Nach Süden hin ist noch ein Herrenzimmer angelegt. Die Küche schließt sich nordwestlich in einem Flügel an, der noch die wichtige Funktion erfüllt, einen Wirtschaftshof von der Gartenterrasse abzugliedern.

Im Obergeschoß wurde auf einen um das ganze Haus herumlaufenden Aussichtsbalkon besonderer Wert gelegt. Aus jedem der Schlaf- und Ankleidezimmer kann man auf diesen Balkon



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE LANDHAUS IN HARLESHAUSEN: BLICK VON SÜDWEST

hinaustreten. An Räumen war zunächst ein sehr bequem eingerichtetes großes Schlafzimmer, daran anschließend ein Ankleidezimmer, Bad und Klosett zu schaffen. Dieses Hauptschlafzimmer erschließt sich nach Osten, während die dazugehörigen Nebenräume nach Norden liegen. Außerdem sollten zwei Fremdenzimmer mit sämtlichen Nebenräumen (Ankleidezimmer, Bad und Klosett) im Obergeschoß vorgesehen und weitere Räume im Dachgeschoß untergebracht werden.

Im ersten Stockwerk sollte ferner ein Billardzimmer angelegt werden, wofür der Dachraum über dem Küchenflügel am geeignetsten schien. Das Billardzimmer ist hier hell beleuchtet durch drei die Dachfläche durchbrechende Fenster und von dem Podest der Haupttreppe vermittels einer Reihe gewundener Stufen zugänglich; so liegt es gewissermaßen zwischen dem Erd- und Obergeschoß. An dieser Stelle mündet auch die Nebentreppe ein, welche sich aus dem Küchenbereich entwickelt.

Das kleinere Haus Harms hat etwas geringere Zimmermaße, als das Haus Büttner, auch ist die große, durchgehende Halle vermieden und durch einen bescheidenen, flurartig gestalteten Mittelraum ersetzt (Abb. S. 349). Auch hier ist auf die Aussicht nach Osten, Westen und Norden Rücksicht genommen. Das Wohnzimmer und das Eßzimmer haben weitausladende Erker. Im Obergeschoß ist der Nordfront ein plattformartiger Balkon, der Ostfront ein kleinerer Balkon vorgelagert. Das Dachgeschoß ist mit Fremdenzimmern besetzt.

Beide Häuser sind weiße Putzbauten mit grünen Läden und roten Ziegeldächern, wie sie in eine Landschaft mit reichem Grün am besten passen. Ganz einfach ist das Nebengebäude gehalten, das den Haupteingang an der Chaussee flankiert. Es enthält im Erdgeschoß einen Maschinenraum, sowie Raum für zwei Automobile und zwei Pferde. Im Obergeschoß sind Wohnungen für den Gärtner und den Chauffeur untergebracht (Abb. S. 350).

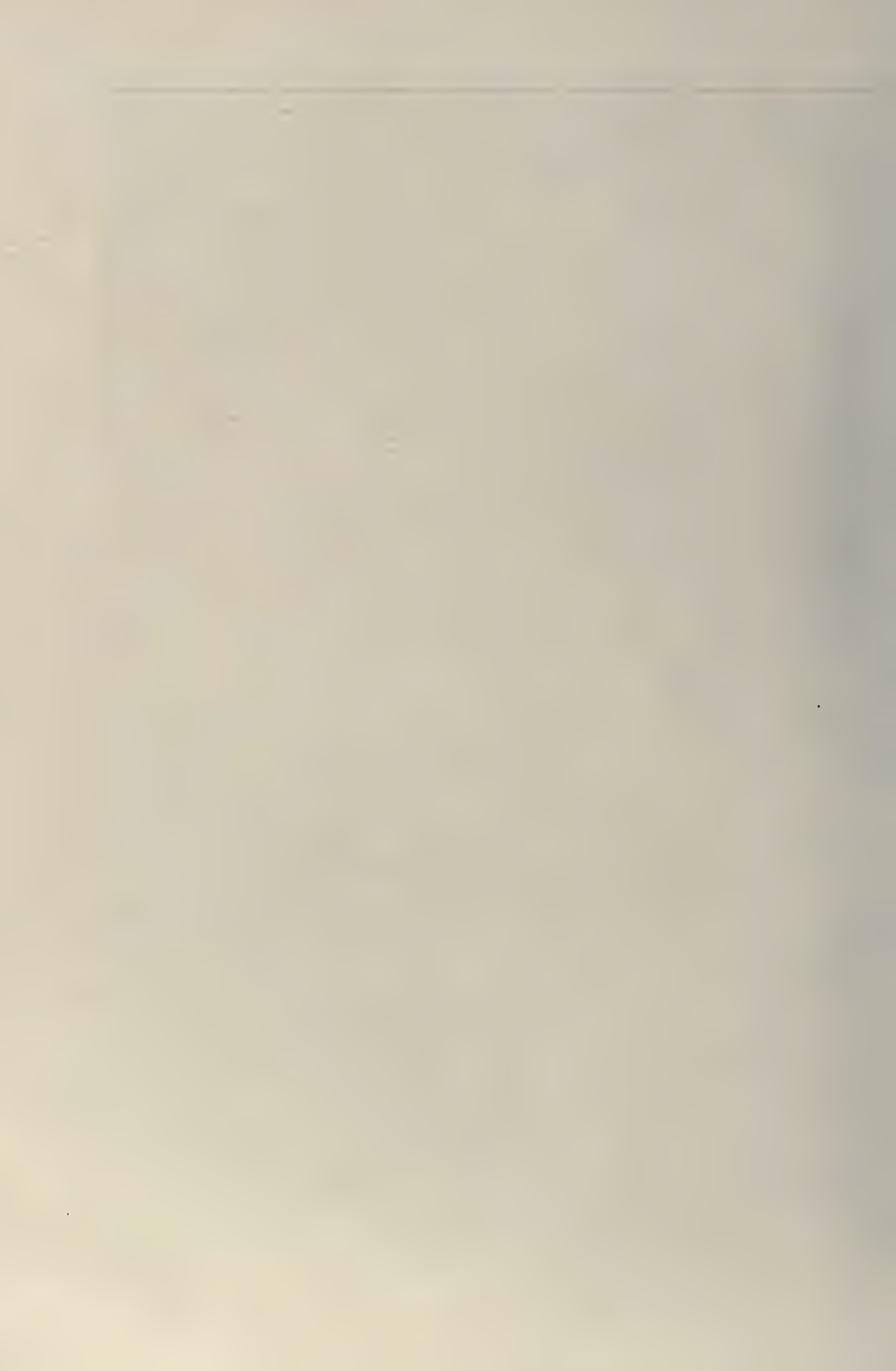
Die Terrassengärten sind noch nicht ausgebaut, ebenso fehlen noch die Geländer auf den Futtermauern. Auch die außerhalb der Terrassen liegenden, bisher mit wild wachsenden Sträuchern besetzten Teile des Grundstücks sollen noch mit Obstanlagen versehen werden.

*

Das Landhaus in Harleshausen liegt fünfzehn Minuten westlich des bekannten, von herrlichen Waldungen umgebenen Schlosses

ARCH. HERMANN MUTHESIUS

LANDHAUS IN HARLESHAUSEN BEI CASSEL





ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE LANDHAUS IN HARLESHAUSEN: EINFAHRTSTOR

Wilhelmshöhe bei Cassel. Am südlichen Rande dieses Geländes schiebt sich ein Waldstreifen mit alten Eichen und Buchen, gewissermaßen ein Ausläufer des Wilhelmshöher Waldes, in die Landschaft herein. An dieser Stelle, auf einem Grundstück, das zur Hälfte aus Wald, zur Hälfte aus einem stark nach Süden geneigten Ackerfeld bestand, galt es, einen größeren Landsitz zu errichten. Vor allem mußte der schöne alte Wald erhalten werden, denn er bildet den Hauptanziehungspunkt des Anwesens. Aber das Haus sollte doch so hoch wie möglich liegen und wurde daher ganz hinauf an den Waldrand gerückt. Die Lage und Formation des unbewaldeten Teiles erlaubte eine breite Frontentwicklung nach Süden und kam infolge der Senkung des Bodens nach derselben Richtung der Anlage von Gärten entgegen, während der rückwärtige Hochwald Schutz gegen Nord- und Westwinde gewährte.

Außer dem Haupthause mit reichem Raumprogramm sollte noch ein Pferdestall und eine Wagenremise nebst Kutscherwohnung angelegt werden. Da eine vom Haupthause abgerückte Unterbringung dieser Nebengebäude Schwierigkeiten verursachte, wurden sie zu einer einheitlichen Baugruppe verbunden. Das Pferdestallgebäude ist seitlich des Haupthauses nach dem Eingang hin herausgestreckt, wodurch sich zugleich für dieses ein Vorhof ergab.

Im Erdgeschoß sollten ein Herrenzimmer, ein Musikzimmer, ein Wohnzimmer, ein Damenzimmer und ein Eßzimmer, außerdem noch ein Sekretärzimmer und eine geräumige Veranda untergebracht werden. Im Obergeschoß war für eine Reihe von Schlaf- und Fremdenzimmern zu sorgen. Die Lage des Bauplatzes bot den Vorteil, daß möglichst viele Zimmer an die Südfront des Hauses gelegt werden konnten. Doch war natürlich auch die Ostfront nicht zu verachten; die Westfront kam ebenfalls in Betracht, weil sie eine wundervolle Aussicht nach den Hügeln von Wilhelmshöhe bietet. Aus diesem Grunde sind im Erdgeschoß die Veranda und das Eßzimmer, im Obergeschoß eine Reihe von Schlafzimmern und ein Wohnzimmer nach dieser Seite gelegt worden.

Ueber einen Windfang hinweg, von welchem einerseits die Ablage, andererseits das Sekretärzimmer zugänglich ist (Geschäftsbesuche sollen nicht durch die Halle geführt werden), gelangt man in die eingeschossige Halle. Sie erhält Licht durch drei große Nordfenster und vermittelt den Zutritt in sämtliche Zimmer des



ARCH. HERMANN MUTHESIUS ▪ GARTENPLAN DES LANDHAUSES IN HARLESHAUSEN (VGL. S. 355)



GRUNDRISZ VOM OBERGESCHOSZ
BODEN
BODEN
MÄDCH:K.
PVTZ.
BALK.
FREMD:Z.
FREMDEN:Z.
BAD
HEV- v. HAFER-BODEN
WOHNVNG DES KVTSCHERS
BALKON
OBERE HALLE
WOHNZMR.
SCHLAF ZMR.
SCHLAF ZMR.
GROSZES SCHLAFZ.
GRUNDRISZ VOM ERDGESCHOSZ
SPK.
SPVL-KCH.
KVCHE
WIRTSCHAFTSHOF
WAGENREMISE
ANRICHTE
FLVR
PVTZ-RM.
LEVTE-ST.
DVRCHFAHRT
GESCHIRRKM.
PFERDESTALL
DIENER Z.
W.C.
ABLAGE
ESS:ZMR.
VERANDA
DAMENZ.
HALLE
W.F.
BRVNN.
WOHN ZMR.
MVSIKZMR.
SEKRET.R.
HERRENZ.



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE — LANDHAUS IN HARLESHAUSEN: BLICK VON SÜDOSTEN

Erdgeschosses. Der Mittelteil der Südfront wird von einem regelmäßig gestalteten Musikzimmer eingenommen, an das sich ein Wohnzimmer mit großer Kaminnische anschließt. Vom Wohnzimmer aus ist die große, verglaste Veranda zugänglich. Das getrennt liegende Eßzimmer hat eine große Längsentwicklung, die bei Gesellschaften ausgenutzt wird, während in einem nach Westen gelegenen Erker die täglichen Mahlzeiten eingenommen werden. Die sich dem Eßzimmer anschließende Anrichte bildet das Verbindungsglied gegen die Küche und die Wirtschaftsräume hin. Diese sind zwar nicht sehr groß in der Grundfläche, jedoch in der erwünschten Mannigfaltigkeit vorhanden.

Das große Schlafzimmer im Obergeschoß erhält sein Licht aus einem der großen Vordererker von Süden her. Ein sehr bequem eingerichtetes Ankleidezimmer, das den Osterker über dem Eingang einnimmt, ist ihm seitlich zugeordnet und durch einen kleinen Stichflur mit dem Bad und Klosett verbunden.

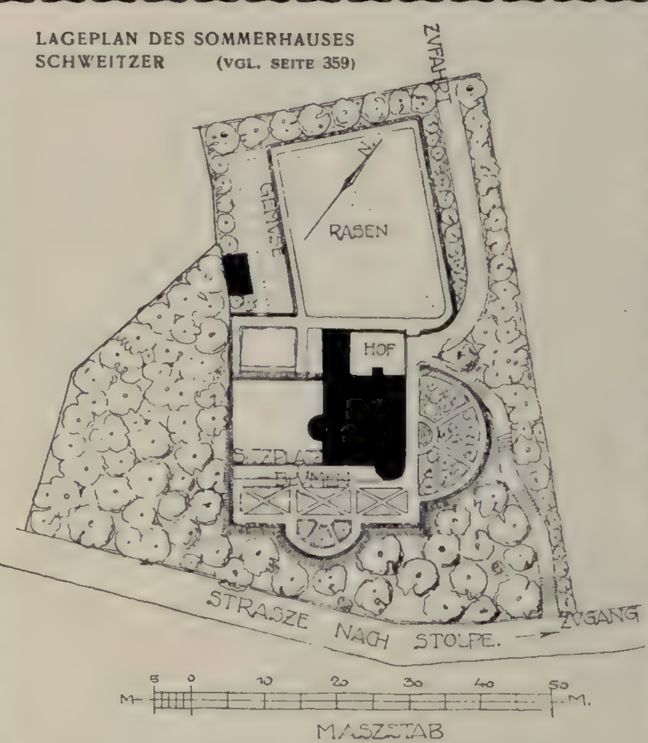
Bei der hervorragenden Lage des Baugrundstücks wurde besonderer Wert auf die Umgebung des Hauses, d. h. auf die Terrassen- und Gartenanlagen gelegt. Vor der Südseite liegt eine 8 m breite Blumenterrasse aus Rücksichten der Terrainformation 60 cm tiefer als das Erdgeschoß. Bei gleicher Höhenlage hätte sich eine harte Wirkung in der Landschaft ergeben, es wäre außerdem eine übermäßig hohe Futtermauer nötig geworden, vor allem aber hätte sich eine Ueberschneidung der Aussicht auf das nach Süden abfallende Gelände von den Zimmern aus ergeben. Aus ähnlichen Erwägungen ist auch für die Terrasseneinfriedigung ein schmiedeeisernes, also durchsichtiges Geländer gewählt worden. — Der Vorhof liegt auf der Höhe des Erdgeschosses und ist gegen die tieferliegende Terrasse durch eine Brüstungsmauer abgeschlossen. Die Westterrasse hält das Niveau der Südterrasse ein und ist mit Blumenbeeten besetzt. Gegen den Hochwald ist sie durch eine Futtermauer abgegrenzt. Der Geländeteil vor der Südterrasse ist in der natürlichen, für das Pflanzenwachstum günstigen Südneigung belassen und zu einem Rasenplatz ausgebildet worden. Westlich von ihm dehnt sich ein Obstgarten aus, östlich ist ein Rosengarten und ein Gemüsegarten angelegt.

ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

LANDHAUS IN HARLESHAUSEN: BLICK VON SÜDOSTEN

Das Haus SCHWEITZER am Stolper See bei Wannsee ist nur als Sommer- und Ferienhaus gebaut. An ein solches Haus sind andere Anforderungen zu stellen, als an ein Haus zum ständigen Bewohnen. Eine große Veranda, nach der besten Seite gelegen, ist eine Hauptbedingung; auch muß für ausreichende Schlafzimmer gesorgt werden. Beim Hause Schweitzer wird das ganze Erdgeschoß durch einen großen Allgemeinraum eingenommen, der mit Erkern und Ausbauten gemessen in der einen Richtung 13 m, in der andern 11 1/2 m Ausdehnung hat. Zwei runde Ausbauten gestatten die Absonderung von Gruppen bei Gesellschaften; ein rückwärts liegender, quadratischer Erker enthält einen Schreibtisch und eine kleine Bibliothek, außerdem ist dort ein Kamin eingebaut für kühle Tage. Die Wirtschaftsräume sind in einem herausgebauten Flügel untergebracht. Durch Ausnutzung jeden Winkels im Hause ist es erreicht, daß in dem

LAGEPLAN DES SOMMERHAUSES SCHWEITZER (VGL. SEITE 359)



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE ▫ LANDHAUS IN HARLESHAUSEN: PAVILLON AN DER NORDOSTECKE

ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE ▫ SOMMERHAUS SCHWEITZER AM STOLPER SEE UND GRUNDRISSE

verhältnismäßig kleinen Obergeschoß und dem Dachgeschoß sieben zum Teil sehr geräumige Schlafzimmer vorhanden sind.

Das Haus steht auf einem bevorzugten, aussichtsreichen Platze, der etwa 8 m über dem Stolper See liegt. In seiner unmittelbaren Umgebung wurden die Kiefernbäume entfernt und niedrig bestandene Gartenbeete angeordnet.

ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HAUS SCHWEITZER: WOHN- UND ESZZIMMER



RUDOLF ALEXANDER SCHRODER — MOBEL EINES ANKLEIDEZIMMERS

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.G., Bremen

KISSEN UND DECKE NACH EIGENEN ENTWÜRFEN IN KURBELSTICKEREI AUSGEFÜHRT VON CLARA RÜHLE

ENTWURF: NONA HORNMANN ▫ KISSEN MIT SCHNUR- UND KETTENSTICH ▫ AUSFÜHRUNG: MILA HORNMANN
STÄDTISCHE KUNSTGEWERBESCHULE IN STUTTGART



ENTWURF: NONA HORNMANN ▫ KURBELSTICKEREIEN ▫ AUSFÜHRUNG: MILA HORNMANN
STÄDTISCHE KUNSTGEWERBESCHULE IN STUTTGART





LAURA EBERHARDT-STUTTGART SEIDENE TASCHEN IN FILET-ARBEIT

HUTNADELN MIT BUNTEN STEINCHEN, PERLEN UND SEIDE BESTICKT
▪ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: LAURA EBERHARDT, STUTTGART ▪



ALFONS UNGERER-BERLIN — SILBERNE BROSCHEN MIT LAPISLAZULI

SCHMUCKARBEITEN VON ALFONS UNGERER

Alfons Ungerer, von dessen Fähigkeiten wir auf diesen Seiten eine Probe geben, ist ein junger Goldschmied, der sich jetzt daran gemacht hat, Berlin zu erobern. Er kommt aus einer der Zentralen der deutschen Schmuckindustrie, aus Pforzheim. In seinem Vaterhaus hat er schon das Metier üben sehen, dem er sich dann auch verschrieben hat. In seiner Werkstatt sitzt er nun, ersinnt und formt aparte Sachen für Leute, die gefällige Dinge um und an sich haben möchten. Kaum einer ist so abhängig vom Auftraggeber wie der Edelschmied. Findet er nicht den Mann, der ihm große Aufgaben stellt, ihn kostbares Gerät und kostbare Schmuckstücke fertigen läßt, der ihn in Materialien wühlen und aus edlen Stoffen die feinsten und edelsten auswählen und zueinander stimmen läßt, so bleibt ihm nichts übrig, als auf dem Papier zu phantasieren. Er ist wie der Dramatiker, dem man die Bühne versperrt. Er kann nicht wirken, wenn er auch noch so viel Kräfte in sich spürte. Ueber diesen Punkt müssen wohl alle unsere Goldschmiede einmal hinwegkommen, wenn nicht ein besonderer Glückszufall sie sofort verständnisvolle Förderer finden läßt. Mühsam genug müssen sich wohl die meisten durcharbeiten zu dem kostbaren Material, das ihnen erst die große Wirkung ermöglicht. Es ist das vielleicht nicht nur eine Eigentümlichkeit dieses Handwerks, das noch durch und durch Kunsthandwerk geblieben ist. Bei genauerem Zusehen wird man dieses Problem auch bei den anderen Handwerkszweigen oft genug zu beobachten haben, und es wäre für diejenigen, die besonders dem Kleinhandwerker helfen wollen, keine so ganz müßige Erwägung, hier einmal auf Abhilfe zu sinnen. Wie viele eigenartige Talente könnten gewonnen und als Handwerker erhalten werden, wenn sie nicht in ihren Anfängen so sinnlos erdrückt würden.

Alfons Ungerer hat sich einen Ausweg aus solchen Nöten dadurch zu schaffen gesucht, daß er zum Silber seine Zuflucht nahm und aus diesem bildsamen Metall, das sich so schön mit den neuerdings wieder bevorzugten Halbedelsteinen verbindet, kleinere Schmuckarbeiten fertigte. Zigarettenetuis, Bonbonnieren, Broschen, Gürtelschließen, Anhänger, Manschettenknöpfe, das wären so die Dinge, denen er durch eine aparte und gewandte Handarbeit individuelle Form zu geben versuchte. Er liebt es, aus der Silberfläche eine launige und lebhaft bewegte Ornamentik zu treiben. Es sind Stilisierungen, die sich ganz im Rahmen der Geschmacksanschauungen bewegen, denen die modernen Geister innerhalb unseres Kunstgewerbes huldigen. Es ist vielleicht der Vorzug seiner formalen Erfindungen, daß sie nicht allzu



SILBERNE GÜRTELSCHLIESZE M. MALACHIT



individuell gehalten sind. Dadurch, daß sie sich etwas in dem Rahmen der Konvention bewegen, die sich auch schon in unserer Gesellschaft durchgesetzt hat, wird es eben der Trägerin einer solchen Brosche oder Gürtelschließe erspart bleiben, aufzufallen. Solchen Silbersachen muß nun einmal eine gewisse Diskretion eigen sein. P. W.







SILBERNE BONBONNIÈREN UND ZIGARETTENTASCHEN ▪ ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: ALFONS UNGERER, BERLIN



ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN SILBERNER POKAL MIT ELFENBEINSCHNITZEREI





E. RIEGEL-DARMSTADT ▫ PUTTEN IN STEINZEUG, LEICHT BEMALT

Ausführung: Wächtersbacher Steingutfabrik, Schlierbach bei Wächtersbach

Wächtersbacher Steingut hat sich von jeher eines guten Rufes unter den hessischen Töpfereien erfreut, auch zu jener Zeit, als die Fabrik sich auf die Erzeugung von technisch guten Gebrauchswaren, Küchengerät, Waschtischgarnituren u. a. beschränkte. Ueber die Händlerkreise hinaus drang dieser gute Ruf aber erst, als aus der von CHRISTIAN NEUREUTHER geleiteten, besonderen Abteilung des Unternehmens Arbeiten bekannt wurden, deren künstlerischer Wert die Aufmerksamkeit der Liebhaber guten Steinzeugs erregte, und manches erlesene Stück von besonderer Schönheit hat seitdem seinen Weg in öffentliche Sammlungen und Museen gefunden. Wie Neureuther die gute praktische Form mit einem der technischen Herstellung aufs glücklichste angepaßten Ornament geschmackvoll zu verzieren weiß, lassen die auf Seite 373 abgebildeten Arbeiten erkennen, die auch in der farbigen Behandlung: sattes Dunkelbraun mit matt schimmerndem Gelb oder warmes Grau mit kräftigem Blau sehr ansprechen. Besonders erfreuliche Resultate brachte auch die Mitarbeit ERNST RIEGELS, dessen gut modellierte Putten und Trachtenfigürchen turmhoch über den von industriellen Firmen gewöhnlich auf den Markt gebrachten Tonplastiken stehen. Freunden guter Plastik bieten diese bei ihrer Wohlfeilheit wirklich jedermann zugänglichen kleinen Kunstwerke Gelegenheit, Verständnis für die Arbeit des Künstlers im Gewerbe auch in weiteren Kreisen zu wecken. L. D.



VASEN UND KANNEN AUS D. WÄCHTERSBACHER STEINGUTFABRIK, ABT. CHRISTIAN NEUREUTHER, SCHLIERBACH







ELSE REHM-VIETOR SCHALEN UND GLÄSER

Vertrieb: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H., München



ELSE REHM-VIETOR — POKAL UND GLÄSER

Vertrieb: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H., München



GARTENSCHIRM UND VORHÄNGE AUS SEGELTUCHLEINEN MIT KURBELSTICKEREI IN SCHWARZ UND GELB, KISSEN UND DECKE AUS BAUERNLEINEN MIT KURBELSTICKEREI IN GELBLICHEN UND RÖTLICHEN TÖNEN
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: GERTRUD LORENZ, DRESDEN

Es wird immer der Einwand gemacht, die große Masse der Abnehmer sei einfach wirtschaftlich nicht imstande, gute Arbeit zu kaufen. Das ist nur so lange richtig, als unter den Leuten die Einsicht und der Sinn für das Echte so wenig verbreitet sind, daß sie zwischen Schund und guter Ware keinen Unterschied anerkennen, als den des Preises. Wäre dieser Sinn mehr verbreitet, so würden sicherlich viele Leute sich lieber in ihrer Einrichtung, in den Dingen des Gebrauches auf das Notwendigste beschränken, um diese wenigen Dinge dann in guter Beschaffenheit und edler Form zu besitzen. Wenn in unserer deutschen Produktion alles Rohmaterial nach bestem Wissen und nach bestem Können verarbeitet würde, so würde die Art der Arbeit sehr zu unserem Wohlstande beitragen. Denn gute Arbeit hält hundert und zweihundert Jahre, ja auch noch länger. Das Geld, das man für gute Arbeit bezahlt, ist so gut angelegt wie ein Vermögen in Staatspapieren. Nur verbildete Menschen sind nicht mehr imstande, dies einzusehen. — Denselben Leuten, die Vereine gegen Schundliteratur gründen, ist es oft nicht bewußt, daß sie zwischen lauter Schundarbeit sitzen, zwischen Arbeit, die, wie Friedrich Naumann sagt, nach hungrigen Kindern aussieht, nach schwindsüchtigen Näherinnen und nach schlecht bezahlten Arbeitern! KARL SCHMIDT-HELLERAU

Aus dem Werkbund-Jahrbuch 1912. Verlag Eugen Diederichs, Jena.



FR. GILDEMEISTER-BREMEN — WEISZGESTRICHENE GARTENMÖBEL



W. H. DEFFKE-BERLIN EIN I. PREIS

DER WETTBEWERB UM EIN PLAKAT DER ERSTEN AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES

Zur Erlangung von Entwürfen zu einem Plakat für die nächstjährige Ausstellung in Köln hatte der Deutsche Werkbund ein Preisausschreiben erlassen, dessen Ergebnisse eine Zeitlang im Kölner Kunst-Gewerbe-Museum ausgestellt waren, und deren beste jetzt, nachdem das Preisgericht gesprochen, zu einer Wanderausstellung vereinigt in verschiedenen Städten Deutschlands gezeigt werden.

Nach den näheren Bestimmungen des Wettbewerbes sollte der Entwurf das Plakat in wirklicher Größe darstellen, und als Format war das Weltformat der „Brücke“, 64 x 90,5 cm, breit oder hoch nach dem Belieben des Künstlers, zu verwenden. Die Aufschrift sollte lauten: „Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914, Kunst in Handwerk, Industrie und Handel. Architektur. Mai — Oktober 1914.“

Es ist beabsichtigt, das Plakat oder ein Hauptmotiv desselben, ähnlich wie es bei den Plakaten der Dresdener Hygiene-Ausstellung oder der Bayrischen Gewerbeschau der Fall war, als Reklameschild in entsprechender Vergrößerung oder entsprechend verkleinert, als Plakat für Eisenbahnwagen, als Briefkopf oder als Siegelmarke zu verwenden. Für die Vervielfältigung ist Mehrfarbendruck in Aussicht genommen, doch soll die Zahl der erforderlichen Platten möglichst vier nicht übersteigen.

Das Preisgericht entschied, daß unter den 141 Entwürfen, die eingeliefert waren, keiner sei, dem als überragender Leistung der erste Preis hätte zugesprochen werden können, und es wurden daher aus der Gesamtsumme der ersten drei Preise (von 1000, 750 und 500 Mark) drei gleiche Preise von je 750 Mark gebildet. Einer derselben wurde dem Entwurf mit dem Motto „Symbol“ von F. Heubner-München zuerkannt. Das Motiv, ein Werkhammer mit über Kreuz gelegter, langstieliger Rose, zwar nicht eben originell, das Ganze aber in den Farben (Gold und Rot auf dunkelgrauem Grunde) geschmackvoll und in der Plakatwirkung sicher und fernreichend. — Ein anderer Preisträger ist W. H. Deffke-Berlin mit dem Motto „Hinkefuß“: ein von Schnürbändern umwundener schreitender Fuß mit einem großen stilisierten Flügel; vereinfachte Zeichnung und geschickte Farbengebung (Schwarz und ein leuchtendes Blau auf weißem Grunde) gewähren dem Plakat gewiß den beabsichtigten Effekt. — Der dritte der drei gleichen Preise, von Lucian Bernhard-Berlin, zeigt am Fuße eines mit sechs flammenden Kerzen besteckten Armleuchters eine ausgebreitete Schriftrolle, in der Fraisefarbe sehr hübsch, aber sonst ziemlich flach und auch durch das aus den flackernden Kerzenflammen „sinnig“ gebildete Werkbund-Monogramm nicht zu retten. — Der vierte Preis (400 Mark) wurde Julius Klinger-Berlin zuerkannt für den Entwurf mit dem Kennwort „Esplanade“, wenig originell und nur ausgezeichnet durch gute Schrift, Schwarz auf goldenen Linien. — Der fünfte Preis (300 Mark)



F. HEUBNER-MÜNCHEN  EIN I. PREIS



LUCIAN BERNHARD-BERLIN EIN I. PREIS



JULIUS KLINGER-BERLIN IV. PREIS



LUCIAN BERNHARD-BERLIN V. PREIS

PLAKAT-WETTBEWERB DER ERSTEN AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES, KÖLN 1914



GUSTAV SCHAFFER-CHEMNITZ

ANGEKAUFTE ENTWÜRFE

fiel wieder an LUCIAN BERNHARD für den Entwurf mit dem Motto „Drei Ringe“: auf grünem Grunde stehen über der schwarzgoldenen Schrift die drei im hochgestellten Dreieck einander tangierenden goldenen Ringe mit den großen goldenen Buchstaben D. W. B. und dem verteilten Signum der Kunst.

Ferner wurden für je 250 Mark angekauft ein weiterer Entwurf von DEFFKE (Motto „Brummfliege“) und zwei Entwürfe von GUSTAV SCHAFFER-Chemnitz mit den Kennworten „Vogel“ und „Blau“. Bei letzterem sind sehr geschickt die Hauben- und die Schwanzfedern des Silberreihers zu ornamentaler Linienführung verwendet; aber man fragt nach dem gedanklichen Zusammenhang: handelt sich's um eine Deutsche Werkbund-Ausstellung oder um ein Plakat für einen Zoologischen Garten?

Beim Durchblättern des reichen übrigen Materials verstimmt manche plakatistische Ungeschicklichkeit, unruhige Ueberladenheit oder auch willkürliche Buntheit, in thematischer Hinsicht viel Geistlosigkeit. Man gewinnt den Eindruck, daß tatsächlich die besten Stücke prämiiert wurden. Das Preisgericht hat entschieden, daß die Preisträger F. Heubner, L. Bernhard, Deffke und Klinger zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert werden sollen.

A. FORTLAGE



W. H. DEFFKE-BERLIN ANGEKAUFTER ENTWURF



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE HAUSGARTEN-TYP AM HANG

DEUTSCHE GARTENKULTUR

I. DAS TYPISCHE AM NEUEN GARTEN

Unsere Gärten und ihre neue Weise sind ja nun eigentlich schon genugsam geschildert worden, auch in diesen Blättern. Und, wie es sich für eine Erstentwicklung fast von selbst versteht, hoben alle diese Unterhaltungen bewußt oder unbewußt vorzüglich dasjenige heraus, was diese einzelnen Gartenerscheinungen voneinander unterschied. Ihr besonderer Wert, gegeneinander abgemessen, war es, was interessierte. Man beschrieb Individuen. Deshalb soll jetzt auch einmal nachgesehen werden, was diese Gartengebilde, so verschieden sie sich einzeln auch gebärden, etwa im ganzen gemeinsam haben. Wir wollen das Typische am neuen Gartenleben suchen.

Den Typus hat es im Kulturleben der Menschheit immer gegeben. Im Tagesbetriebe selbstverständlich, aber auch bis in die höchsten Aeußerungen des Geistes und der Künste hinauf. Ein wahres Kunstwerk beispielsweise ist ohne typische Merkmale nicht denkbar, ja diese sind oft förmlich seine Legitimation, und umgekehrt birgt ein vollkommener Typ, auf welchem Gebiete es auch sei, immer eine kleine Schöpfung, einen Funken göttlicher Kraft in sich. Nehmen wir die Homer, Phidias Dante oder Kant, ja selbst Buddha oder Jesus, sie sind, geschichtlich gesehen — gewiß noch vieles mehr, aber doch auch wesentlich: einfach gewaltige Erreger der Welt zu typischem Formen, Denken und Fühlen gewesen. Und gleichwie Lionardo da Vinci wahrscheinlich nicht der Schöpfer der Monna Lisa geworden wäre, wenn nicht hundert Madonnen vor ihm ebenso wie vor einem Corregio und Raffael gemalt worden wären inmitten eines alle begeisternden Madonnenkultus, so wären auch solche berauschenden Gartenbilder, wie etwa die nie wiederholten Feinheiten in den Gärten der Villa d'Este in Tivoli, nicht denkbar ohne Vorgängerschaft. Auch schöngeistig pflegt der Tat eine Homogenität der geistigen Masse sozusagen vorauszugehen.

Solche Vorgängerschaft finden wir denn auch in der Gartengeschichte allenthalben, sogar recht handgreiflich. Bei ihrer Hervorrufung hatten geistige und materielle Einflüsse in fast gleichem Maße Anteil. Wenn man will, kann man schon den Nutzgarten als einen Gartentyp bezeichnen. Auf seiner Erfahrung erstand mittelbar die Gartenrhythmik ganzer Zeiten. Denn deren spätere Ziergärten sind oft nichts anderes als eine inhaltliche und rhythmische Steigerung der Gemüse-, Kraut- und Obstgärten, die ihnen vorangingen.

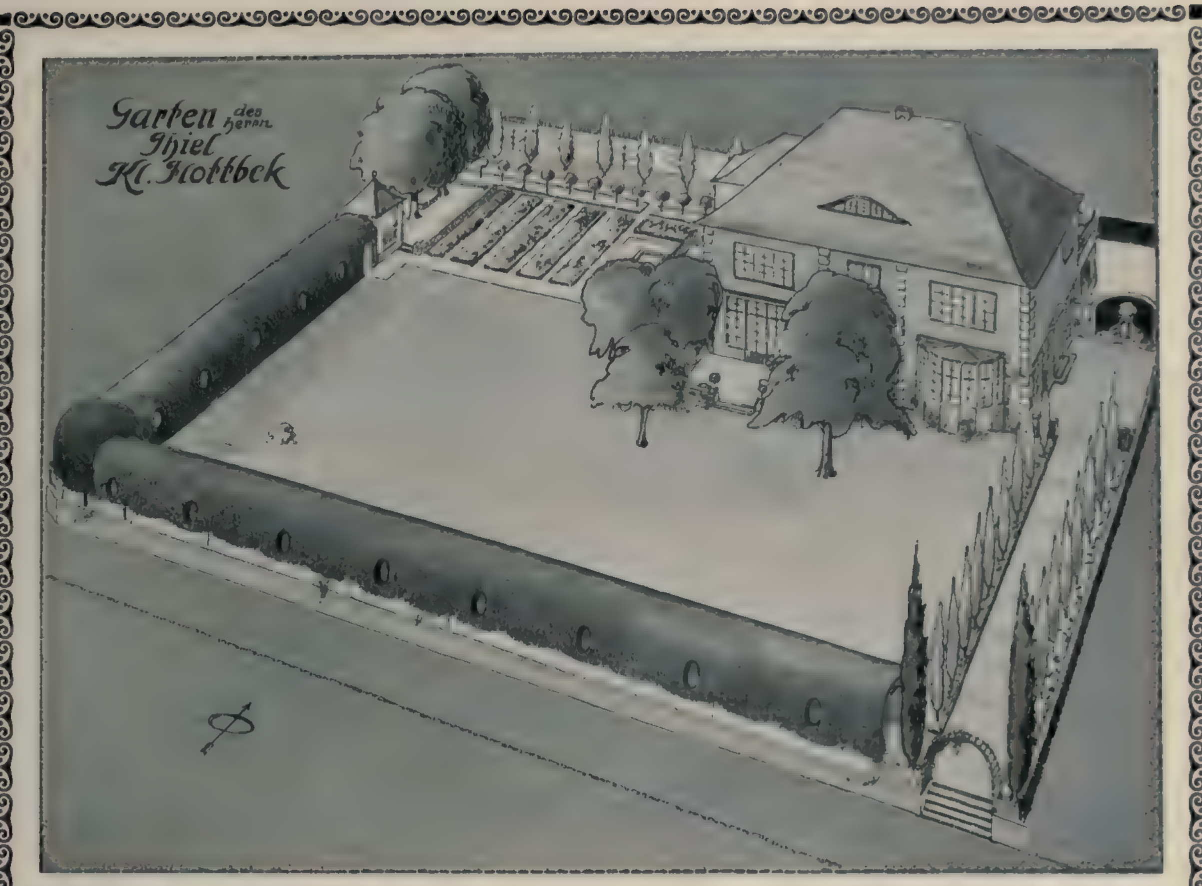
Im Mittelalter war z. B. der „Wurz- und Blumengarten“ eine feststehende Gartenform, die in ihrer Verbindung von Nutz- und Zier-



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE — HAUSGARTEN-TYP IM WALDE

garten dem praktischen Sinn jener Zeit und ihren beschränkten Mitteln typisch entsprach. Auch die sogenannte „Blumenwiese", ein Rasen, von Blüten durchwirkt, mit einem Brunnen in der Mitte und rings von Bäumen umstanden, war ein oft und gleichmäßig wiederkehrender Gartenteil. Gerade solche Ausschnitte aus größeren Gartenentwicklungen scheinen in ihrer einmal niedergeschlagenen Form soviel Erfahrung verkörpert und soviel Sympathie gefunden zu haben, daß sie die Gärten fast aller Völker und Zeiten als feststehende Einrichtungen begleiten konnten. Da war der sogenannte „Baumgarten", den wir als schattenspendenden, früchtetragenden oder auch religiösem Kulte dienenden Hain aus allerlei Bäumen schon im Altertum bei den Aegyptern, Persern, Griechen und Mauren, dann auch im Mittelalter und bei den Niederländern wiederfinden. Ich denke ferner an das „Parterre", die „Orangerie" und das „Labyrinth", die vom französischen Garten kamen. Ich denke auch an Laubengänge und Alleen, an die Terrassenform als uraltes Mittel, Höhenunterschiede im Gelände zu überwinden, an Fontänen und Kaskaden als rhythmische Demonstration des Wassers und an vieles mehr. Es war dann nur ein weiterer Schritt innerhalb eines vorgeschriebenen Werdeganges, wenn die Ausstattung und die Gruppierung solcher beliebten und bevorzugten Garteneinrichtungen sehr bald bestimmten, allgemein gültigen Gesetzen unterstellt wurde, beeinflußt lediglich durch den Geist und die Machtmittel ihres Schöpfers. Der typische Garten wurde zum Träger und Erreger schöngeistiger Werte.

Worauf es ankommt, aber ist, daß das alles Gärten und Gartenteile sind, die, so sehr sie uns jetzt von der geschichtlichen Perspektive aus als individuell und fast spontan entstanden zu sein scheinen, dennoch wesentliche Ergebnisse des Gartenwillens einer Vielheit innerhalb einer längeren oder kürzeren Spanne Zeit darstellen. Es ist durch nichts begründet, und es hilft uns nicht, darauf zu hoffen, daß der Gartenprozeß unserer Zeit anders geartet sein möchte. Im Gegenteil, wenn irgend eine Generation, so werden wir es sein, die von der allgemein gül-



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE HAUSGARTEN-TYP IN DER EBENE

tigen Einheit zum wohlproportionierten Ganzen schreiten müssen. Als selbstbewußt denkende Menschen kann es uns lediglich zustehen, zu versuchen allgemein geistige Niederschläge auf dem Wege hierzu zu verdichten, praktische Ansätze zu fassen, zu verbreiten und abzurunden.

■

Wenn wir in diesem Sinne das Arbeitsfeld unseres derzeitigen Gartenlebens überblicken, so entdecken wir heute schon mancherlei, was auf typische Gartenbildung hindeutet. Nicht nur, daß wir die Lauben, Alleen und Haine, die Pavillons und Pergolen früherer Gartenperioden übernommen und sie nur für unsere Art und Weise im Garten zu leben abgewandelt haben, sondern es bildet sich auch vieles neu. Die Gartenterrasse beispielsweise ist schon mehr ein fester Bestandteil unseres Landhausbaues geworden. Ein sogenannter Gesellschaftsrasen vor dem Hause, der so groß ist, daß man sich bequem darauf ergehen und im Kreise der Familie heitere Spiele arrangieren kann, beginnt sich einzubürgern. Fast in jedem Garten schon kehrt die Staudenrabatte wieder als Gartenschmuck oder als Lieferant abgeschnittener Blumen fürs Haus. Wir sehen als neue Garteneinrichtung nicht selten ein gesondertes Kindergärtchen, das meist mit einem Tummelplatz für die Kleinen verbunden ist. Ueberhaupt die Spielplätze, sie haben als Spielrasen und Laufbahnen, als Turn-, Tennis- und Ballplätze manchem Garten heute schon sein besonderes Gesicht gegeben, und die Luft-, Sonnen- und Wasserbäder werden das in einer Zeit steigender hygienischer Selbstzucht noch mehr tun. Wir bemerken Einwirkungen der wissenschaftlichen Denkweise unserer Zeit in den Gehölzgärten (Arboretum), Wasser- und Felsenpflanzengärten, die sich der Wohlhabende anlegt; verbreiteter ist wiederum das Rosengärtchen. Kurz, alle die bekannten Pflanzweisen deuten in ihrer heutigen Handhabung auf neue typische Einzelformen des Gartens hin, und die mannigfachen Gartenarchitekturen gehen vollends aufs Typische aus. Man kann sagen, daß alles gut und brauchbar ist, was sich zum allgemein Gültigen entwickelt, und daß andererseits Nichts, was im Kern ungesund ist, die Kraft hat, typisch zu werden.

Die Wiederholung, die das Kennzeichen dieser Gartenteile ist, beschränkt sich aber keineswegs

LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE

lediglich auf die Gestalt dieser und jener Einzelheit. So sind die vielfachen Formen von Privatgärten, wie sie die Großstadt hervorbringt, nichts anderes als Typen, wie sie sich unter dem Einfluß bestimmter Zwangslagen entwickelt haben. Aber auch die freieren Gärten des Landhauses draußen oder die Stadtparks unterliegen diesem Gesetz. Der öftere Gebrauch führt schließlich auch hier zu bestimmten, wiederkehrenden Kombinationen aus freien Stücken. Es bildet sich ein Herkommen aus in bezug auf die Verbindungen von Gartenteilen untereinander, in ihrer Lage zur Sonne und vor allem in ihrer Beziehung zum Hause. Ein Laubengang bildet wohl immer zweckdienlich zugleich eine Grenze des Grundstücks oder diejenige zwischen Nutz- und Ziergarten; einen Rosengarten öffnet man möglichst der Morgensonne, und die Südwand unseres Hauses wird, wirtschaftlich vernünftig, edlere Schlinger tragen als die Nord- und Westseite. Der Kinderspielplatz soll vom Zimmer der Hausfrau bzw. von der Küche gut zu überschauen sein. Aus dem Speiseraum auf Blumen zu sehen, entspricht einer schon älteren, gefestigten Gepflogenheit, und nicht selten führen die Stufen der Gesellschaftsterrasse, hinter die heute der Architekt gern die eigentlichen Wohnräume der Familie legt, direkt auf den freien Rasenplan. Haus und Garten greifen immer inniger ineinander, ihre Teile bedingen sich steigend energisch. Alle diese Erscheinungen aber bedeuten im Grunde nichts anderes als Vorbereitungen zur Typenbildung.

Genau der gleiche Prozeß hat beim neueren Landhausbau heute schon zu gewissen, allgemein gültigen Normen und unter diesen wieder zu bestimmten Abstufungen geführt, und es sind gerade unsere bedeutendsten Architekten, die in diesem Sinne typisch bauen. Nur die kleinen Gernegroße und Pseudo-Individualisten „wiederholen sich nie“.

So stehe ich nicht an, zu erklären, daß ich mir ganze Gärten als Typen in nicht zu ferner Zukunft sehr wohl denken kann. Es ist selbstverständlich, daß diese Entwicklung zuerst bei den Gärten der Hunderttausend, den kleinen und kleinsten Arbeiter- und Gartenstadtgärten einsetzen wird. Aber je mehr sich die begüterten Stände in Berufen und Zirkeln einerseits zusammenschließen und gesellschaftlich andererseits sich voneinander trennen, desto leichter wird auch für diese ein Typengarten, wenn auch formal dehnbarerer Art, denkbar sein.



TYP EINER MODERNEN PARKANLAGE

Um das zu verdeutlichen, möchte ich aus vielen Ansätzen meiner praktischen Tätigkeit einige Gärten herausgreifen. Besonders instruktiv scheint mir in dieser Hinsicht der Garten zu einem Hause, das Professor Riemerschmid für Dr. Naumann in Riesa erbaute. Hier waren günstige Vorbedingungen gegeben. Richtige Lage des Hauses zur Sonne, im Grundstück und im Niveau, klare, unbeugsame Verteilung und Größenbemessung der Räume, Scheidung von Berufsausübung und Familienleben, von Wohnen und Wirtschaften, genaue Kenntnis der Familienmitglieder, ihrer Neigungen und ihres gesellschaftlichen Sichgebens — alles das sorgsam gegeneinander abgewogen und der Situation angepaßt. Da wurde ein Garten daraus, von dem ich sagen möchte, daß ich, noch einmal vor die Aufgabe gestellt, ihn im wesentlichen ebenso lösen müßte. Es wurde beinahe der Gartentyp eines Arztes. (Abb. S. 382.)

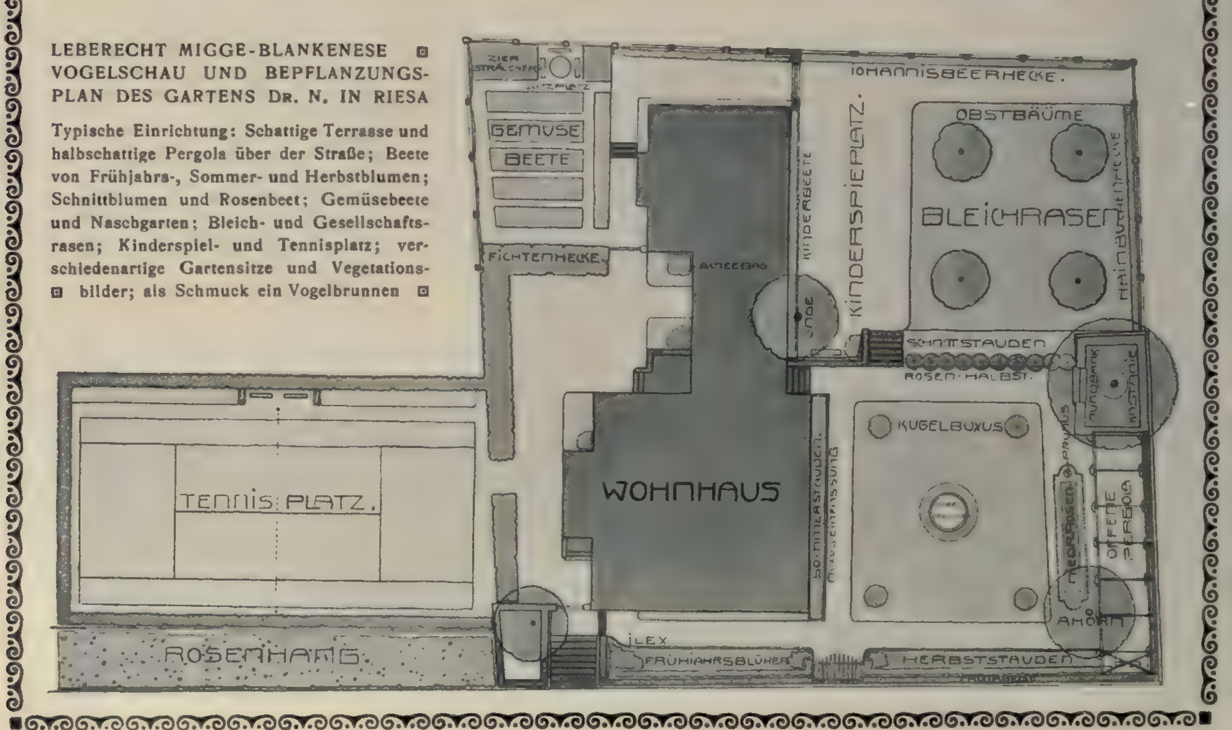
In ähnlicher Weise läßt sich die geschilderte typische Gliederung aber auch auf jeden einzelnen der beigegebenen Gärten beziehen. Auf den kleinen Stadthausgarten W. in Hamburg, sowie auf die Landhausgärten M. in Aumühle, F. T. in Kl. Flottbek u. K. in Blankenese. Diese letzteren stellen so recht den gängigen Typ einer heutigen gutbürgerlichen Siedlung vor den Toren dar, und sie sind auch außerdem noch deshalb gewählt, weil je einer dieser Gärten wieder typisch die Situation eines Landhausgartens in der Ebene, eines solchen im Waldgebiet und eines Gartens am Hang (Geestrand an der Elbe) verkörpert. Auch in dem recht ausgedehnten Park in Wohltorf habe ich den Gesetzen der Typenbildung erkennbar zum Durchbruch verhelfen können. (Abb. S. 380/81.) Sämtliche Gärten sind von der Firma Jakob Ochs-Hamburg in den letzten Jahren ausgeführt worden.

*

Ehedem gab es nur eine verhältnismäßig geringe Zahl von Menschen auf dem Fleckchen Erde, das jetzt Deutschland bedeutet. Von diesen wenigen konnte man, wenn sie kulturelle Steigerungen ihres Daseins hervorzubringen sich bemühten, billig erwarten, daß jeder einzelne individuelle Leistungen hervorrief. Jedwede hervorragende Handlung beruhte damals nur auf einem kleinen Kreis. Nunmehr leben wir, das Vielfache jener Zahl, auf derselben Fläche, und die Bedürfnisse des Einzelnen sind wahrlich nicht geringer geworden. Die

Materie, auch die geistige, sagt ein alter Satz, bleibt sich im wesentlichen immer gleich. Also werden auch diese vielen Menschen in Deutschland, wird auch diese Masse kaum mehr an Ideen und Formen hervorzubringen ethisch verpflichtet sein, als jene wenigen. Sicherlich nicht der Zahl nach. Vor allem: sie werden das gar nicht *können*. Die Folge davon aber ist logisch, daß nunmehr immer ein und dieselbe Einheit für viele zugleich wird Geltung haben müssen. Ein solches Ding, zur selben Zeit für viele gedacht, nennen wir einen Typ. Wir Massenmenschen brauchen Typen.

LEBERECHT MIGGE



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE ▫ VOGELSCHAU UND BEPFLANZUNGSPLAN DES GARTENS DR. N. IN RIESA

Typische Einrichtung: Schattige Terrasse und halbschattige Pergola über der Straße; Beete von Frühjahrs-, Sommer- und Herbstblumen; Schnittblumen und Rosenbeet; Gemüsebeete und Naschgarten; Bleich- und Gesellschaftsrasen; Kinderspiel- und Tennisplatz; verschiedenartige Gartensitze und Vegetationsbilder; als Schmuck ein Vogelbrunnen ▫



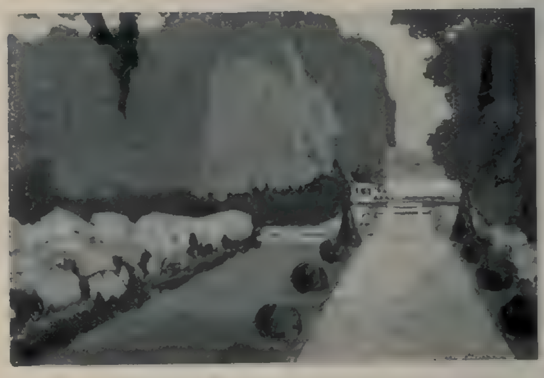
LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE ▪▪ ROSENTERRASSE UND SPIELRASEN AUS DEM PARK H. IN DOCKENHUDEN
Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg





ANSICHTEN DES ALTEN GARTENS





DIESELBEN ANSICHTEN IM NEUEN ENTWURF

LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE GARTEN W. IN HAMBURG DIE NEUE ANLAGE NACH EINEM JAHRE

Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE — AUS DEM GARTEN W. IN HAMBURG (VGL. S. 384)

Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg



LEBERECHT MIGGE: AUS DEM GARTEN Dr. B. IN WOHLTORF — AUSFÜHRUNG: JAKOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG

Staudenrabatte, darüber leichtes, blaugrün gestrichenes Rankengerüst mit wildem Wein und weißer Waldclematis berankt



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE — ROSENGARTEN DR. B. IN WOHLTORF

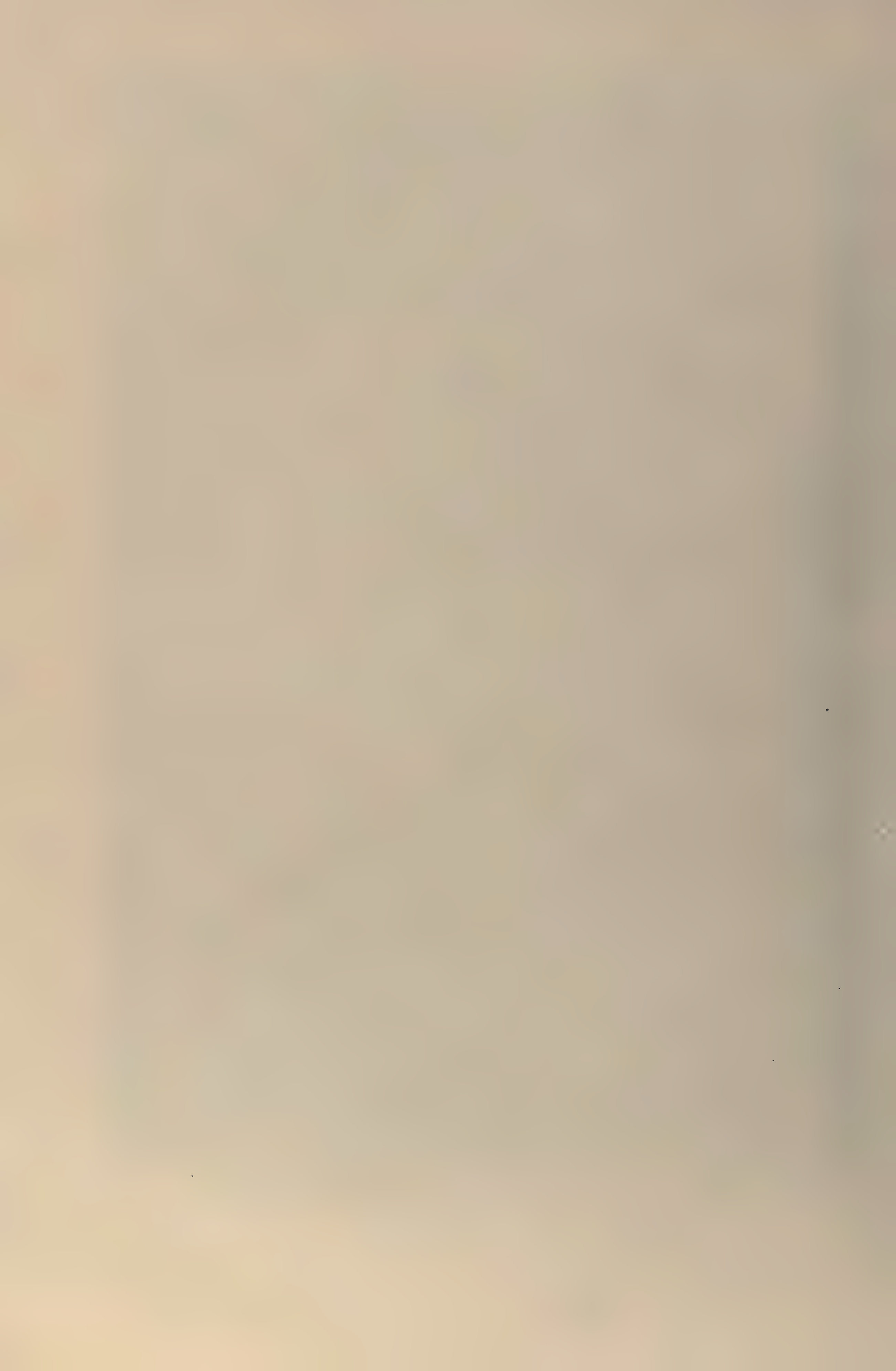
Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg

LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE — ERHÖHTER SITZPLATZ IM GARTEN F. IN WOHLTORF

L. MIGGE ▫ AUS DEM GARTEN Dr. B. IN RHEINBECK: BLUMENGARTEN, IM HINTERGRUND GESELLSCHAFTSPLATZ
Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE ROSENRABATTE IM GARTEN F. IN WOHLTORF
Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE

GESELLSCHAFTSPLATZ AM KANAL

LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE

VORGARTEN AN DER ALSTER

Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg

LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE ▫ PAVILLON UND BLUMENRABATTEN IM GARTEN R. IN RHEINBECK
Ausführung · Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE ◘ ROSENHECKE UND HAIN IM GARTEN R. IN RHEINBECK
Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE ▫ LAUBENGÄNGE, HALB OFFEN UND GESCHLOSSEN, IN DER ENTWICKLUNG
Ausführung: Jakob Ochs, Gartenbau, Hamburg





KARL BERTSCH-MÜNCHEN — AUS DER HALLE DER PENSION REGINA

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst

WELTMÄNNISCHES KUNSTGEWERBE


E. Preetorius. Initial

Das deutsche Haus mit seinen Kunstgewerbe-Räumen war 1910 in Brüssel Gegenstand der Diskussion, so oft man mit Ausländern über diese Völkerschau disputierte. Man weiß, es machte Aufsehen. Besonnene Leute waren sich auch klar darüber, daß dieses Aufsehen nicht eitel Bewunderung war. Die große Einheitlichkeit und zielstrebige Energie mußte man uns ja anerkennen; aber neben der Anerkennung gab es doch so manches harte, abweisende Urteil, dem man mit dem besten Willen nicht widersprechen konnte. Ein paar Franzosen, die ich gern überzeugt hätte und prinzipiell und theoretisch wohl auch überzeugt zu haben glaubte, hatten eine ganze Menge abweisender Gebärden, als wir schließlich in dem deutschen Haus von Raum zu Raum gingen. Das war ihnen zu dumpf, zu schwer, zu lehrhaft, zu sehr erklügelt, zu viel Reißbrettdoktrin. Sie als Leute von Welt, die an allen Dingen ihres Besitzes eine selbstverständliche Nonchalance an erster Stelle zu schätzen wissen, murmelten etwas vom deutschen Unteroffizier und deutschen Oberlehrer, und mit den Möbelkonstruktionen, an denen wir vorbeischritten, konnte man sie tatsächlich nicht gut widerlegen. So schwer es einem auch fallen wollte, man mußte ihnen allzu oft nur beipflichten, wenn sie diesen Mangel an weltmännischer Gelassenheit feststellten. Für Menschen von Geschmack und Kultur war doch noch sehr, sehr vieles, was deutsche Kunstgewerbezeichnerhirne ausgetüftelt hatten, eine ganz theoretische Angelegenheit. Es war, wie man mir glauben kann, keineswegs angenehm, Leute, die man von dem Wert unserer unleugbar richtigen Ideen überzeugen wollte, so im Recht zu sehen. Bis wir auf einmal in dem Speisezimmer von KARL BERTSCH standen. Für meine Begleiter gab es eine Verlegenheitspause. Gegen dieses aparte Zimmerchen mit seiner noblen Struktur und seiner munteren Frische hatten sie keinen Einwand mehr. Wie das silbrig graue Holz in schön geschwungenen Flächen aufleuchtete, wie das Grün der Lederbezüge oder das Blau einer Sofanische mit Stühlen, Schränken und Tischen eine heitere und gefällige Stimmung gaben, war auch für skeptische Beurteiler überzeugend. Man hatte das Gefühl vor Möbeln, vor modernen, neudeutschen Möbeln zu stehen, in denen man wirklich wohnen könnte. Vor ihnen fingen auch die Fremden an zu begreifen, welche Möglichkeiten einer neuen Wohnkultur doch hinter unseren Theorien steckten. Dieser Raum war mir Nothelfer, war mir den anspruchsvollen Zweiflern gegenüber Bestätigung. In diesem Raum habe ich Bertschs Meisterschaft schätzen gelernt.

Es war kein Zufallsprodukt seiner Hand. Immer sieht man ihn diesen Ton einer weltmännischen Gelassenheit treffen. Was er formt, ist selbstverständlich geschmackvoll. Aus einem gepflegten Gefühl heraus schafft er den Menschen, die er ausstattet, eine gefällige Neutralität. Alles hat Reife, Harmonie, Delikatesse. Bertsch hat eigentlich nie das, was man im Anfang der Bewegung „Künstlermöbel“ genannt hat, geschaffen. Die Ekstase des kühn strebenden Experimentators ist ihm fremd. Sein Hausrat ist in keiner Weise „Dokument“. Er ist nicht originell. Absonderliche Farben, absonderliche Konstruktionen, absonderliche Silhouetten gibt es an seinen Sachen nicht. Er hat eben nichts gemein mit den kleinen Dekorateuren, die irgendwann einmal einen grotesken Einfall gehabt haben und mit ihm nun eine Möbelsaison lang Raumeffekte „schaffen“.

Der Versuch, solch einen Raum von Bertsch begrifflich zu definieren, zeigt, wie das gemeint ist. Es gibt da keine Aeußerlichkeiten, an die man sich bei der Schilderung halten könnte. Keine Geste und kein Prinzip, auf die diese Dinge festzunageln wären. Sie sind so selbstverständlich geformt, daß man gar nicht auf den Gedanken kommt, daß sie anders sein könnten. Man kommt auch nicht zu der Frage, wer denn ihr Urheber sei, wer einen solchen Schrank oder Stuhl denn erfunden habe. Was man da vor sich sieht, erscheint als ein natürliches Produkt moderner Geselligkeit.

Diese schlichte Noblesse mag Ursache sein, daß Bertsch in der breiten Oeffentlichkeit mehr als recht zurückgesetzt scheint. Man hört seinen Namen nicht überall, wo von einem neuzeitlichen Kunstgewerbe bei uns die Rede ist. Es ist kein Publikumsname, den jeder, der sich den Anschein gibt, etwas von der neuen Möbelkunst zu verstehen, im Munde führt. Es läßt sich mit seiner Neutralität, die immer bestrebt ist, unpersönlich zu werden, auch nicht so bequem wirtschaften wie mit den Werten, denen die eingebildete Persönlichkeit aus jedem Profil herausguckt. Das ist auch der

KARL BERTSCH-MÜNCHEN

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst

HALLE DER PENSION REGINA IN MERAN



KARL BERTSCH-MÜNCHEN — FENSTERECKE DER HALLE AUF SEITE 394

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst

Grund, warum seine Möbel letzten Endes eine Angelegenheit der — leider viel zu wenigen — Leute von Welt sind, die sich nicht antiquarisch einrichten möchten.

Auch das will erkannt sein, daß Bertschs geschmackvolle Art nicht eine Abart von Dingen ist, die geschmackvoller einige Generationen vor uns schon einmal dagewesen sind. Es ist natürlich keine Kunst, sich an irgend eine bestechende Vergangenheit anzulehnen und an verblühten Schönheiten so lange zu bosseln, bis sie als Raumdekoration für den heutigen Menschen brauchbar geworden sind. Bertsch steht jenseits dieser modischen Spielereien. Wenn er im Laufe der langen Jahre, die er im Kunstgewerbe tätig ist, sich irgendwie verändert hat, so war es ein Abstreifen der Unfertigkeiten, ein stetiges Abklären und Reifen zu der ihm eigenen gefälligen Eleganz.

Die neuen Proben seines Könnens, die in Abbildungen hier beigegeben sind, werden das dem aufmerksamen Beobachter seiner Kunst bestätigen. Es sind Ansichten einer Pension, die er in Meran mit einer schönen Gemütlichkeit ausgestattet hat, und ein paar Zimmer, die ein Berliner Großkaufmann sich von ihm gediegen, vornehm und geschmackvoll herrichten ließ. Ehe man das Einzelne an diesen verschiedenartigen Räumen sieht, besticht die ausgeglichene Stimmung, diese wohlige und wie man zu sagen versucht wäre: wohl temperierte Atmosphäre, die alle Details aufs angenehmste umschließt. Die Farben, die zueinander gestimmt sind, sind frisch, ohne je



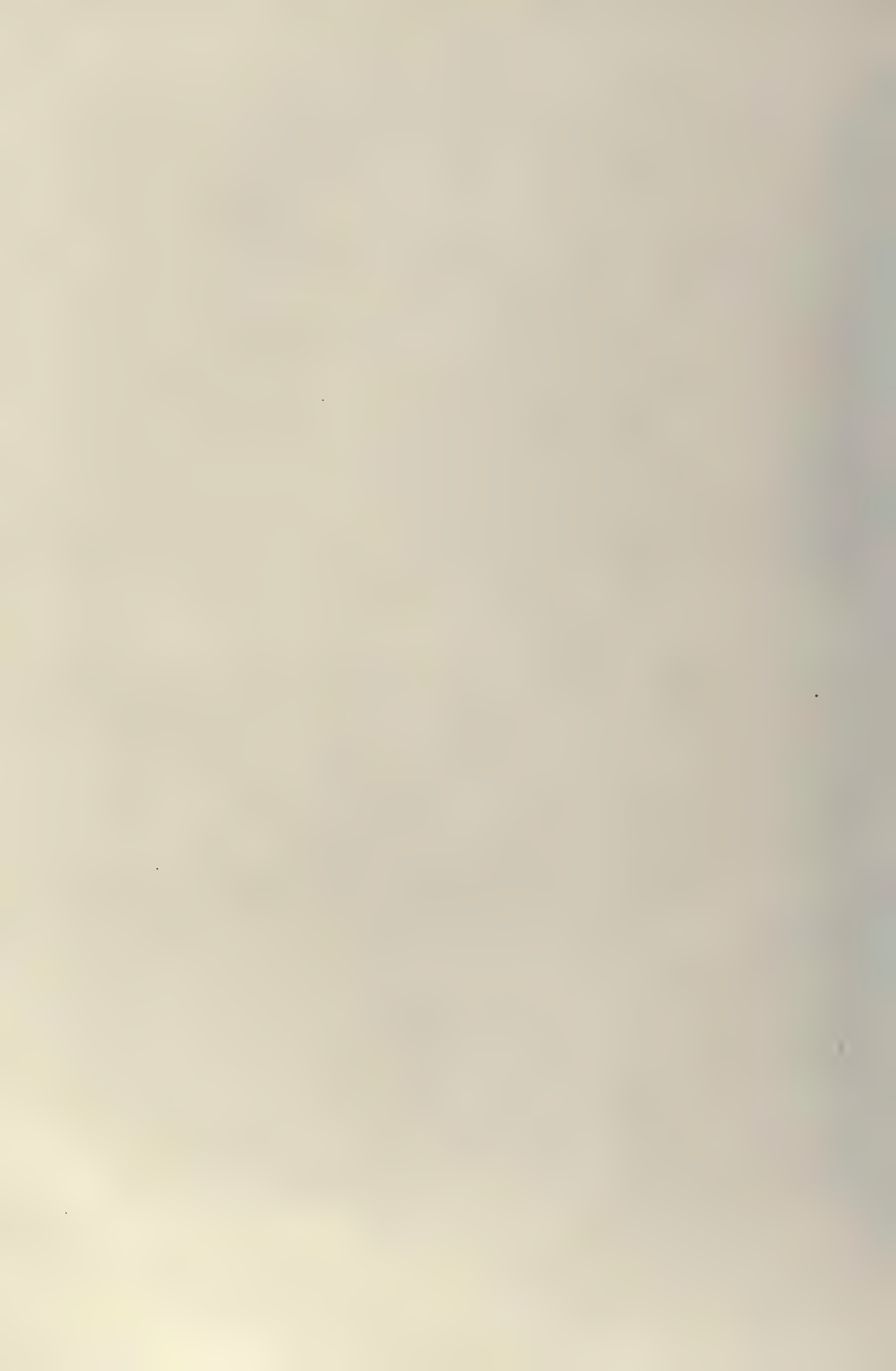
KARL BERTSCH-MÜNCHEN — AUS DEM LESEZIMMER DER PENSION REGINA

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



KARL BERTSCH-MÜNCHEN — AUS DEM LESEZIMMER DER PENSION REGINA

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst





KARL BERTSCH-MÜNCHEN · SPEISESAAL DER PENSION REGINA

Vertäfelung in Lärchenholz; Möbel in graugebeizter Eiche; Vorhänge grau mit blau ▪ Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



KARL BERTSCH-MÜNCHEN KAMINPLATZ EINES EMPFANGSZIMMERS

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



KARL BERTSCH-MÜNCHEN FENSTERECKE EINES EMPFANGSZIMMERS

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst

KARL BERTSCH-MÜNCHEN ▫ LEHNSESSEL KAMIN VON ERNST PFEIFER-MÜNCHEN
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



KARL BERTSCH, SALONSCHRANK ▫ MODELLE FÜR DIE SCHNITZEREI VON ERNST PFEIFER
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst

ins Grelle umzuschlagen. Bertsch läßt sich gern zu einer heiteren Buntheit herbei, ohne aus gepolsterten Möbeln und bespannten Wänden augenreizende Affichen zu machen. Er wirtschaftet mit klaren und ruhigen Linien, die eine feste, männliche Hand verraten, und an denen man auf die Dauer eine immer neue Freude zu haben vermag. An den Möbeln des Empfangszimmers, dem Schrank, den Tischen, Sofa und Sessel (Abb. S. 400—403) hat er neuerdings auch zur Schnitzerei gegriffen. Sein Münchener Kollege ERNST PFEIFER schuf die Modelle, die ganz in jenem, dem Mobiliar eigenen Geist der Diskretion gehalten sind. Es kam, wie man sieht, hier nicht darauf an, zu schnitzen, sondern in der Schnitzerei eine Dekoration zu gewinnen, die das einzelne Stück den Sinnen noch gefälliger, noch einschmeichelnder macht. Es ist Bereicherung und Reichtum, der Bertschs gesunde Einfachheit nicht erschlägt. Bei den Hölzern, die er wählt, bevorzugt er besonders die einfachen unaufdringlichen Strukturen. Er braucht nicht exotische Materialien, um zu wirken. Auch in Nebendingen hält er sich mit Vorliebe an das Natürliche und kommt in seinen Arbeiten so zu einem charaktervollen Ernst, dem alle Schwere und allzu gravitätische Steifheit zu nehmen, er dekorative Mittel genug hat. Man



KARL BERTSCH ▫ MÖBEL AUS DEM EMPFANGSZIMMER ▫ MODELLE DER SCHNITZEREI VON ERNST PFEIFER
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



KARL BERTSCH ▫ MÖBEL AUS DEM EMPFANGSZIMMER ▫ MODELLE DER SCHNITZEREI VON ERNST PFEIFER
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



KARL BERTSCH-MÜNCHEN AUS EINEM DAMENZIMMER
Ausführung in Birkenholz mit grünen Bezügen: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst

sehe sich, um nur eines zu nennen, das Damenzimmer, den Stuhl oder den Schrank in diesem Zimmer (Abbildungen siehe S. 404—406) an. Das wirkt gewiß nicht als interessante oder gar geniale Erfindung. Das hat nichts an sich, was ein anderer nicht auch finden könnte. Aber der andere findet und erfindet das nicht, weil er nicht über diese Gelassenheit und diese Reife verfügt. Was solch Stück angenehm macht, ist die Natürlichkeit der Proportionen, die sichere Haltung, die Unbedingtheit der Wirkung. Ein alter Schrank, der Jahrzehnte überdauert hat, kann nicht natürlicher dastehen. Solche Möbel gehören zu dem ganz seltenen Kunstgewerbe, in dem die Kunstgewerbelei überwunden ist.

Das ist der Grund, weshalb man mit einem besonderen Pathos von den Fertigkeiten eines Bertsch reden muß. Seine Produktion verlangt nicht nach großen Worten. Sie erklärt sich ganz von selbst. Ungewöhnlich wird sie in erster Linie dadurch, daß ein so großer Teil unserer Raumkunstproduktion trotz aller Besserungen noch immer in dem Sumpf der Ateliertheorien steckt. Für ein weltmännisch sicheres Kunstgewerbe wäre Bertsch das Vorbild, dem nachzueifern eine Mode wäre, die wir uns von Herzen wünschen könnten. PAUL WESTHEIM





KARL BERTSCH-MÜNCHEN

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst

AUS EINEM DAMENZIMMER (VGL. S. 404)

KARL BERTSCH-MÜNCHEN DAMENZIMMER-MÖBEL



KARL BERTSCH KREDENZ

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



KARL BERTSCH-MÜNCHEN   Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst   SPEISEZIMMER IN KIRSCHBAUMHOLZ





KARL BERTSCH-MÜNCHEN KRONLEUCHTER IN BRONZE
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst



EMIL PREETORIUS — TITELZEICHNUNG
Wunderhorn-Verlag, München

EMIL PREETORIUS


E. Preetorius, Initiale*)

Die sogenannte „Münchner Illustratoren-Schule" ist eine ganz äußerliche und fast zufällige lokale Verknüpfung der verschiedenstgearteten Individualitäten. Geht man tiefer auf Art und Kunst der einzelnen Persönlichkeiten ein, so ergeben sich zwischen ihnen wenig künstlerische Beziehungen, und das eigentlich Kunstmünchnerische tritt nur bei sehr wenigen entscheidend in die Erscheinung. Es sind dies die humorigen „Fliegenden Blätter"-Illustratoren Oberländer, Hengeler und Eugen Kirchner, Künstler, die in Spitzweg, Pocci, Neureuther ihre Ahnherren zu verehren haben. Auch in Ignatius Taschner, Rudolf Schiestl, Ferdinand Spiegel und in dem manchmal allzu lauten Paul Neu ist der Zug des Münchnertums, allerdings reichlich durchspickt mit bäuerlichen Zügen, ergründbar.

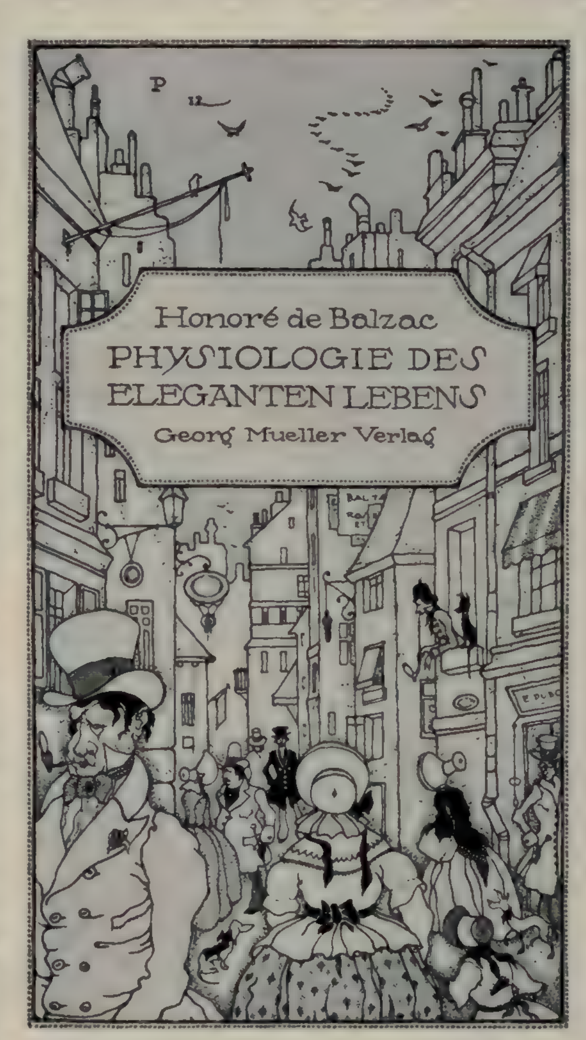
Dagegen fehlt dieses Kunstmünchnertum fast ganz bei jenen Graphikern, die heute den Ruhm der Münchner Illustrationskunst am weitesten hinaustragen, bei den Künstlern des „Simplicissimus" und der „Jugend". Gewiß, das sind charakteristische Münchner Zeitschriften, die im Kulturbild der Stadt sogar eine bedeutende Rolle spielen, aber ihre Künstler (vielleicht Thöny, Schmidhammer, Julius Diez ausgenommen) sind unmünchnerisch, obwohl sie nach Wohnort und Sitte Münchner geworden sind. Ich weiß für Th. Th. Heine und Gulbransson, für Rieth und Weisgerber keinen Anknüpfungspunkt in der Entwicklung Münchner Illustrationskunst. Diese Künstler sind so sehr Eigenwesen, so sehr von fremden, d. h. außermünchner Kulturmomenten durchdrungen, daß man ihnen Zwang antun müßte, wollte man sie anders als isolierte Erscheinungen betrachten. Sie schaffen auch so sehr aus der eigenen Empfindung, aus dem unverlierbaren Schatz ihres Wesens heraus, daß sie sich nicht im mindesten um die Münchner Tradition bekümmern. Ich finde, daß das nur begrüßenswert ist. Denn damit bleibt alle Monotonie ferne, alle Typenhaftigkeit, die uns beispielsweise die Porträtkunst der Wilhelm von Diez-Schule bei allem Respekt vor den in ihr vereinigten künstlerischen Qualitäten oft recht langweilig erscheinen läßt. Hier aber sprudeln die

*) Aus „Poe, Seltsame Geschichten", Verlag Josef Singer, Straßburg.

muntersten Quellen und spielen frei die verwegensten Kräfte. Man denke nur, ein Rudolf Wilke hätte sich in die münchnerische Linie eingeordnet! Alle die Köstlichkeit und alle die tiefe Humorigkeit seiner in ihrem Wesen durchaus niederdeutschen Kunst wäre damit verloren gegangen. Ebenso, um auch einen älteren Künstler zu nennen, bei Wilhelm Busch, der während seiner Mitarbeit bei den graphischen Publikationen der Firma Braun & Schneider, an seinen Münchner Kollegen gemessen, immer als der Hecht im Karpfenteich erschien.

Von den einst und jetzt in München lebenden Graphikern können eigentlich alle, die Illustratoren und Buchkünstler im strengsten Sinne sind, unmünchnerisch genannt werden. Nur Neureuther von den Alten, Taschner von den Jüngeren geben so etwas wie illustrative Geschlossenheit. Straffe Konzentration, unerbittliches Weglassen, philosophische Abstraktion, markenhafte Prägung in der Erscheinung des Kunstwerkes, Satire, Ironie und Karikatur im tieferen Wesen, die sind des künstlerischen Münchnertums Sache nicht. Man legt auch keinen sonderlich hohen Wert auf den Zusammenhang der Zeichnung mit Papier und Druckschrift, vergißt die „Zweidimensionalität" der Zeichnung und ist lustig „malerisch", ohne sich der Stillosigkeit malerischer Momente in einer illustrativen Zeichnung bewußt zu werden.

Von dieser Art ist die graphische Kunst des Emil Preetorius nicht. In ihm drückt sich vielleicht am unzweideutigsten von allen in München schaffenden Graphikern der rein graphische, illustrative und buchkünstlerische Zug aus. Das Wesen der Graphik scheint von Preetorius nicht nur künstlerisch erfaßt, sondern geradezu wissenschaftlich erarbeitet zu sein. Indessen merkt man nirgends eine Spintisiererei, die den künstlerischen Genuß zu beeinträchtigen vermöchte. Und das umsoweniger, als über allem ein feiner künstlerischer Humor regiert, der sich in Auffassung und Ausdruck dokumentiert. Ein Humor, dem alle bajuvarischen Elemente, breitspurige Behäbigkeit, saftige Buntheit, zünftige Derbheit, fehlen, ein Humor vielmehr, der prickelnd, leicht, schwebend, und im künstlerischen Sinn fast frivol ist, der Humor eines Ironikers, eines schlagfertigen Rheinländers.



EMIL PREETORIUS ▪ TITELZEICHNUNG IN DREI TÖNEN ROT UND BLAU AUF DUNKELGELBEM GRUND

Dem Rheinland ist Preetorius seiner Stammeszugehörigkeit nach auch benachbart. Er ist Darmstädter, und besieht man sich die Illustrationen zu der Komödie „Datterich", die sein unberühmt-berühmter Landsmann Niebergall gedichtet hat, und die so ganz im Humor des Hessentums wurzelt, so tun sich einem die landsmännischen Momente in Preetorius' Kunst ohne weiteres kund. Da Preetorius fast autodidaktisch zu seiner Kunst kam (ein halbes Jahr Zeichenunterricht an der Münchner Kunstgewerbeschule, wo Maximilian Dasio die Besonderheit des Preetorius alsbald erkannte und ihm daher zum Austritt aus der für seine Art ungeeigneten Schule riet, zählt nicht mit), sind jene wertvollen Heimatsmomente ebensowenig abgeschliffen worden als die Persönlichkeitswerte seiner Kunst irgendwie Eintrag erlitten. Der Kunst und ihrem Künstler ist damit der prachtvolle Reiz der Echtheit, Ganzheit, Selbstverständlichkeit gewahrt geblieben. Ich behaupte das, obwohl Preetorius den „Stilgraphikern" beigezählt werden muß und hier etwa zwischen Beardsley und Somoff seinen Platz behauptet. Man kann doch unverlierbar

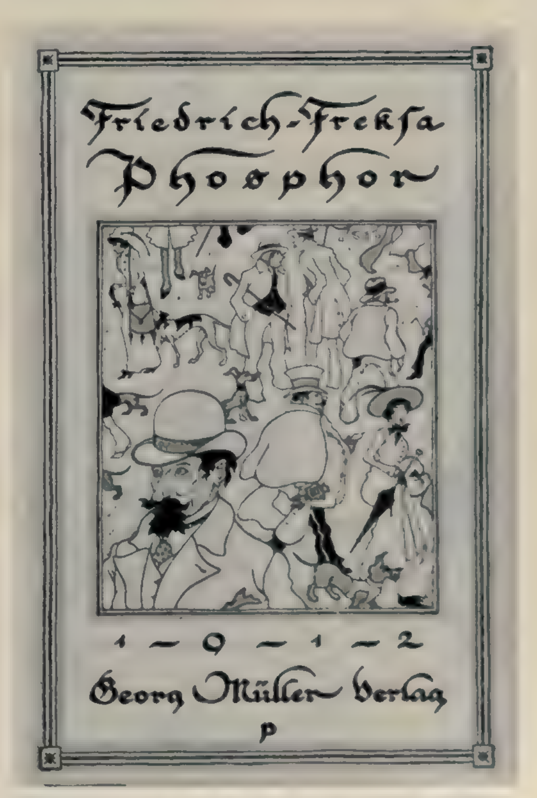






BUCHEINBAND IN SCHWARZ, DREI TONEN GRÜN UND BLAU AUF MATTEM GELB





BUCHEINBAND IN GRÜN, ROT UND HELLVIOLETT AUF LICHTBRAUNEM GRUND

BUCHEINBAND IN SCHWARZ, ORANGE U. HELLGELB AUF PERGAMENTFARB. GRUND

EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN

„echt“ und eine eigene Persönlichkeit bleiben, auch wenn man nicht völlig kalt und unberührt an dem hohen Kulturschatz alter Stile vorbeigeht, wenn man willig anerkennt, was China, Japan, das Rokoko, der Stil von 1830 und das zweite Kaiserreich, das der Welt die Geschmackspropheten Brüder Goncourt schenkte, an künstlerischen Werten besitzen. Man darf sich von den Motiven dieser älteren Stile auch einkörpern, soviel man nur will; die Hauptsache bleibt, daß man die verschiedenen Anregungen auf einen gemeinsamen Nenner bringt. Dieser Nenner heißt hier: Persönlichkeit, persönlicher Stil. Preetorius kennt selbst sein Faible für den Stil Biedermeier recht gut, und wenn er diesen Stil durch leichte Uebertreibungen an die Grenze des Komischen vortreibt, so scheint es mir zuweilen, als ironisiere er sich selbst. Die Momente des späteren Rokoko, die in seinem Werk begegnen, erhalten namentlich durch seine Silhouetten Richtung und neuen Ausdruck. Die Silhouettenkunst, das spielerische Kind aus dem Zeitalter Ludwig Quinze, hat durch Preetorius eine unheimliche Wiedergeburt und Verlebendigung erfahren. Nicht im tändelnden und graziösen Sinn koketter Scherenmanöver, sondern in der neueren Ausdrucksart einer schnurrigen Umrißlinie, die eine vollkommene Charakterisierung gibt, eine Charakterisierung voll Groteske und Humor, voll Ausdruck und Erschöpfung. Man erschrickt ordentlich, wenn man denkt, daß man selbst nur eine solche „gefüllte Kontur“ sei, und daß die Umrißlinie genügt, einen Menschen in seiner ganzen Art bloßzustellen, ja, mehr als das, durch das Nebeneinander einiger solcher „gefüllter Konturen“ menschlich-soziale Relationen herzustellen, Gesellschaftspsychologie zu treiben.





E. PREETORIUS ▫ ILLUSTRATIONEN AUS NIEBERGALL „DATTERICH“
Insel-Verlag, Leipzig; Druck der Ernst-Ludwig-Presse, Darmstadt

Als Preetorius in seinen Illustrationen zum „Peter Schlemihl“ des Chamisso die Silhouetten zuerst anwandte, mochte ihn vielleicht weniger der Gedanke geleitet haben, hier Charakterporträts auf die knappste Formel zu bringen, als der, interessante dekorative Wirkungen zu erzielen. Bald aber erkannte der Künstler, daß sich



EMIL PREETORIUS ▫ ILLUSTRATIONEN AUS JEAN PAUL „DES LUFTSCHIFFERS GIANNOZZO SEEBUCH (VGL. SEITE 411)
Insel-Verlag, Leipzig

aus der Silhouette noch mehr und Reizvolleres herausholen lasse als eine dekorativ-pikante Schwarz-Weiß-Wirkung: daß sich ihm hier ein bisher unbebautes Gebiet der Kunst, eine neu zu erobernde Provinz der Graphik, auftue, daß hier die Möglichkeit gegeben war, mit Hilfe der Umrißlinie künstlerische Psychologie zu treiben, Charaktere auf die einfachste Ausdrucksformel zu bringen und das, der ganzen Natur des Ausdrucksmittels entsprechend, mit einem unverkennbaren Stich ins Groteske und Komische. Am vollendetsten als Ausschöpfung aller Silhouettenmöglichkeiten scheinen mir die Vignetten-Köpfe über den Kapiteln des von Preetorius außerordentlich geschmackvoll und den Geist des seltsamen Buches völlig ausmünzend illustrierten „Tartarin von Tarascon", den in einer fabelhaft billigen Volksausgabe der Verlag Mundt und Blumtritt in Dachau („Der Gelbe Verlag") herausbrachte. Wie hier eine ganze Gruppe von Gestalten des Romans zugleich thematisch illustrierend und buchgraphisch dekorativ zusammengebracht ist, auch die Schrift in schönstem Einklang mit der Illustration zusammenwächst, das stellt die denkbar höchste Stufe graphischer Buchkunst dar.

Ich sagte, daß die Illustrierung des „Tartarin von Tarascon" eine vollkommene Ausmünzung des Geistes dieses Weltliteraturwerkes darstelle, daß also alle jene zwischen den Zeilen geschriebenen Stimmungsmomente, jene aus weiter geistiger Perspektive auftauchenden phantastischen Gebilde sich hier zum energisch umrissenen Bild, zur Illustration im höchsten Sinne, verdichten. Das gilt aber nicht nur von diesem Buch, sondern von der ganzen stattlichen Reihe von Büchern, die Emil Preetorius, angefangen von Chamissos „Peter Schlemihl" bis herab zu Niebergalls „Datterich", der in diesen Tagen erscheint, mit seiner künstlerischen Sorgfalt und Mitarbeit umgab. Den Geist eines Dichters in künstlerischen Nachschöpfungen treu widerzuspiegeln, ohne die eigene künstlerische Persönlichkeit preiszugeben, das ist das höchste Ziel der Illustrationskunst. Preetorius hat es in seinen besten Buchschöpfungen erreicht, in vielen anderen ist er ihm sehr nahe gekommen. Seine prachtvollste Ar-

Die Abreise



EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▫ KOPFLEISTEN AUS DAUDET „TARTARIN DE TARASCON“
Der Gelbe Verlag, Dr. Mundt und Blumtritt, Dachau

beit auf diesem Felde ist sein graphischer Rahmen für des Jean Paul kurioses Werk vom Luftschiffer Giannozzo. Die Illustrationen sind in der Reproduktion mit sparsamer Farbigkeit, unter Anwendung raffinierter technischer Mittel, gedruckt und geben die Vorzüge der Originale mit vieler Treue wieder. Daß das Reproduktionen vermögen, ist nicht zuletzt auch das Verdienst von Preetorius, der, ein geborener Graphiker, sich bei der Konzeption seiner Werke immer schon fragt: Wie muß ich das in Komposition, Linie, Licht- und Schattenskala, Farbenanordnung ausdrücken, daß bei der Reproduktion nichts verloren geht?

Von diesen technischen Erwägungen wollte ich indessen hier nicht sprechen, sondern von der geistigen Durchdringung der Dichtwerke, weil sie uns einen Weg in des Preetorius eigene Geistigkeit zeigt. Und das scheint mir gerade bei einem Buchgraphiker und Griffelkünstler, bei dem eine biegsame Geistigkeit viel wichtiger und unerläßlicher ist als beim Maler und Bildhauer, nützlich, um nicht zu sagen: notwendig zu sein, damit man ihn ganz erfasse. Ein Beispiel: Ich stehe vor Gemälden Holbeins oder Leibls und empfinde dies: wie wundervoll, wie erschütternd konnten die malen, es gibt keinen Weg darüber hinaus! Dagegen erhalte ich in einem Kupferstichkabinett Dürers Stiche vorgelegt, Offenbarungen auf brüchigen Papierfetzen, und kann nur dies denken: welcher Geist muß diesen Mann durchdrungen haben! Das Gefühl allein schon sagt: dem Graphiker stehen geistigere Ausdrucksmittel zur Verfügung als dem Maler. Aber es ist einer eben auch nur dann ein echter Graphiker, wenn er das, was er auszu-





EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▫ ILLUSTRATIONEN AUS DAUDET „TARTARIN DE TARASCON“
Der Gelbe Verlag, Dr. Mundt und Blumtritt, Dachau





EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▫ KOPFLEISTEN AUS DAUDET „TARTARIN DE TARASCON“
Der Gelbe Verlag, Dr. Mundt und Blumtritt, Dachau

drücken hat, vergeistigt, wenn er genug Witz besitzt, um es aus der Welt der realen Erscheinungen herauszuführen in phantastische Bezirke, wenn er sein Weltbild abstrakt, unwirklich geben kann.

Bei Emil Preetorius habe ich diese Geistigkeit nirgends vermißt. Sie hat einen gewissermaßen sozialen Charakter, denn sie ist mitteilsam in eingängiger Form und verschließt sich nirgends in schwer zugänglichem l'art pour l'art. Sie ist gerne ein wenig bizarr, ironisiert mit großem Vergnügen und, wenn es sein muß, sich selbst, hat Gefallen an gepflegter und kultivierter Behaglichkeit, ohne daß sie es verschmähte, mit den gähnenden Abgründen des Lebens zu kokettieren. Es muß sich daher ergeben, daß Preetorius namentlich für die geistreichen Franzosen des zweiten Kaiserreichs, für Balzac, Daudet, Flaubert, ein lebhaftes und unplatonisches Interesse zeigt. Indessen geht seine aus dem Geistigen ins Materielle umgesetzte Produktion über diesen Kreis hinaus, und auch die Romangrotesken eines Modernen, Friedrich Freksas, wußte Preetorius illustrativ sozusagen über sie selbst hinauszuführen. Preetorius bedarf freilich der illustrierenden Tätigkeit im weiterschweifenden Wortsinn nicht, um den Geist eines Buches graphisch auszudrücken. Es genügt ihm oft ein Titelblatt, um darin ein Bild von dem zu geben, was den Leser des Buches erwartet, um ihn zu „stimmen“, zu konzentrieren oder auch ihn zu locken und aufmerksam zu machen. Zwei der schönsten Beispiele dafür sieht man in den Umschlägen zu Herbert Eulenbergs „Sonderbare Geschichten“ und zu Jakob Burckhardts nachgelassenen



EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▫ ILLUSTRATIONEN AUS FREKSA „PHOSPHOR“
Verlag Georg Müller, München





SCHWARZ U. GRÜN AUF ORANGE



GOLDPRÄGUNG AUF BLAUEM GRUND
EMIL PREETORIUS ▫ BUCHTITEL



SCHWARZ, WEINROT UND GRÜN

„Briefen an einen Architekten". Dort das religiös-mystische Element, das durch die heiligtummäßig behandelte Madonna, die in unwirklichen Goldstrichen auf violetten Grund gezeichnet ist, restlos ausgedrückt wird, hier der rationalistische Forschergeist, die kritische Vernunft, die kühle Geistigkeit, deren Art durch den schlank und in sich geschlossen aufschießenden Obelisk fein und sicher charakterisiert ist.

Kontrasterscheinungen bilden die Umschläge zu den Anekdoten Wilhelm Schäfers und zu den Grotesken von Hans Heinz Ewers. Bei ihnen ist der sensationell-aktuelle Buchcharakter bewußt betont durch eine entscheidend mitsprechende Farbigkeit. Eine derartig kultivierte Farbigkeit ist Graphikern nicht eben häufig beschieden. Die großen graphischen Künstler Frankreichs: Toulouse-Lautrec, Steinlen, Chéret vergriffen sich nicht selten im Farbenensemble, und statt farbig zu wirken, wurden sie bunt und kulturlos. Andererseits war Beardsley aller Farbensinn versagt, nicht minder dem Radierer Stauffer, der daher, sobald er sich auf die Malerei warf, Schiffbruch leiden mußte. Des Preetorius geschmackvolle, leise mittönende, nicht die Führung heischende Farbigkeit scheint an den Japanern geschult zu sein. Die gleichen zarten Uebergänge wie bei den japanischen Farbenholzschnitten und die nämlichen silbergrauen und goldbraunen koloristischen Ensembles, die nur bei Plakaten und ähnlichen Arbeiten, die eine starke Fernwirkung verlangen, zugunsten höherer Einprägsamkeit aufgegeben sind. Die Plakate von Emil Preetorius, das vom „Großen Wurstel" in München, von seinen eigenen Ausstellungen in Brakls modernem Kunstsalon, für die Zeitschrift „Licht und Schatten" und neuerdings die plakatartigen Titelblätter für „Zeit im Bild" haben den soignierten Reklamestil, der wirbt, ohne

E. PREETORIUS ▫ KATALOGTITEL DES HYPERION-VERLAGS, HANS VON WEBER, MÜNCHEN



GOLDPRÄGUNG AUF DUNKELVIOLETT



BRAUNER DRUCK AUF GRAU

E. PREETORIUS ▫ BUCHTITEL



GOLDPRÄGUNG AUF MATTBRAUN

aufdringlich zu sein, der Zwecke verfolgt und doch ästhetisch bleibt.

Gehört das Plakat zur „Gebrauchsgraphik", wie man die dem geschäftlichen und sonstigen öffentlichen Bedarf dienende Illustration passend genannt hat, so ist dies natürlich noch mehr bei dem Annonceteil einer Zeitung oder Zeitschrift der Fall. Schlagen wir die Inseratenseiten selbst unserer vornehmsten Zeitschriften auf, so werden wir geradezu erschreckt von dem Tohuwabohu der Inserate, von der Minderwertigkeit der Typen und Klischees, von der Kitschigkeit der Abbildungen, von der mangelhaften Druckanordnung. Indem Preetorius etwa ein Jahr lang die typographische und illustrative Leitung des Annoncenteiles von „Licht und Schatten" im Sinne geschmacklicher Hebung des Inseratenwesens betätigte, hat er außerordentlich wertvolle Kulturarbeit auf einem noch gänzlich unbeackerten Gebiete geleistet. Mit hohem ästhetischem Genuß besieht man sich diese geschmackvoll angeordneten und wirksam illustrierten Inseratseiten und kann es nicht begreifen, daß diese Art Reklame den inserierenden Firmen nicht gefallen konnte und Preetorius daher seine Tätigkeit als Reklameorganisator in praxi einstellen mußte.



EMIL PREETORIUS INSERAT-ZEICHNUNG

Briefverschlüsse und Briefköpfe, Geschäftskarten, Besuchskarten, Verlags- und Geschäftssignete, besonders aber Exlibris gehören gleichfalls zu dem Gebiet der Gebrauchsgraphik, auf dem wir nicht die schlechtesten Leistungen Preetorius', der sich in lustigem Erfinden und leichtem Schaffen all dieser kleinen graphischen Kunstwerke nicht genug tun kann, zu verzeichnen haben. Er trifft den graphischen Stil



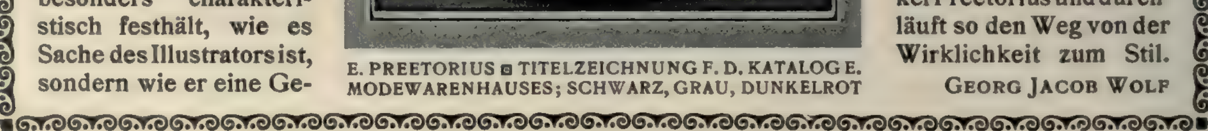
EMIL PREETORIUS ▫ KOPFLEISTE DES INSERATENTEILS DER ZEITSCHRIFT „LICHT UND SCHATTEN", MÜNCHEN

in seiner Abstraktion, in seiner Differenzierung des Tatsächlichen, das gerade hier in die Erscheinung tritt und mitspricht, so verblüffend, daß man ihm außer dem Epitheton „ein geborener Graphiker" auch noch dies vindizieren möchte: daß er nur graphisch-abstrakt sehen könne, d. h. daß eine Abstraktion bei ihm überhaupt nicht nötig sei, weil sich ihm das Weltbild von vornherein unmateriell, graphisch darbiete. Man möchte das, denn es bedeutete eine wesentliche Vereinfachung des Problems Emil Preetorius.

Indessen ist vor etwa zwei Jahren im Verlag Ernst Rohwolt in Leipzig eine Mappe mit zehn Originallithographien von Emil Preetorius erschienen, die es uns schwer machen, schnell eine Formel für ihn zu konstruieren. Die Zeichnungen dieser Mappe sind außergewöhnlich bedeutungsvoll. Denn sie zeigen uns, wie unbefangen „der geborene Graphiker" der Wirklichkeit gegenübertritt. Wie objektiv, wie frei von den literarischen und psychologischen Absichten des Graphikers er sie mit sicheren, dabei apart graziösen Strichen abschildert. Abschildert — nicht graphisch transponiert! Wie er beispielsweise nicht *eine* Stellung als besonders charakteristisch festhält, wie es Sache des Illustrators ist, sondern wie er eine Gestalt um ihre eigene Achse dreht, immer notierend und abschildernd, oder wie er sie sich von allen vier Himmelsgegenden aus beguckt.

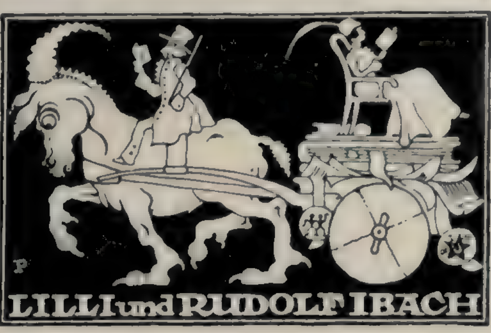
In Emil Preetorius' Werk, das zeitlich kaum weiter als sieben oder acht Jahre zurückreicht, nimmt diese Lithographiemappe eine besondere, dem Analytiker von Preetorius' Kunst nicht sonderlich bequeme Stellung ein. Aber für den Künstler selbst ist es außerordentlich wichtig, daß er gerade diese Steinzeichnungen, die einen Blick in sein Werden und in seine Werkstatt gewähren, der Oeffentlichkeit der Kunstfreunde vorlegen konnte. Verfolgte man ihn je mit dem Vorwurf der Manieriertheit, so brauchte er nur auf diese Mappe hinzuweisen. Nicht minder, wenn jemand behauptete, seine Gestalten seien nicht „durchstudiert" ... Indessen wird sich Preetorius kaum jemals in eine solche Verteidigungsstellung gedrängt sehen. Aber trotzdem bleibt der Wert dieser Lithographien für das Gesamtwerk bestehen. Man besieht diese leicht gefärbten Blätter und daneben das „Seebuch des Luftschiffers Giannozzo"; d. h. man sieht den Realisten Preetorius und den Reinkultur-Graphiker Preetorius und durchläuft so den Weg von der Wirklichkeit zum Stil.

GEORG JACOB WOLF



E. PREETORIUS ▫ TITELZEICHNUNG F. D. KATALOG E. MODEWARENHAUSES; SCHWARZ, GRAU, DUNKELROT







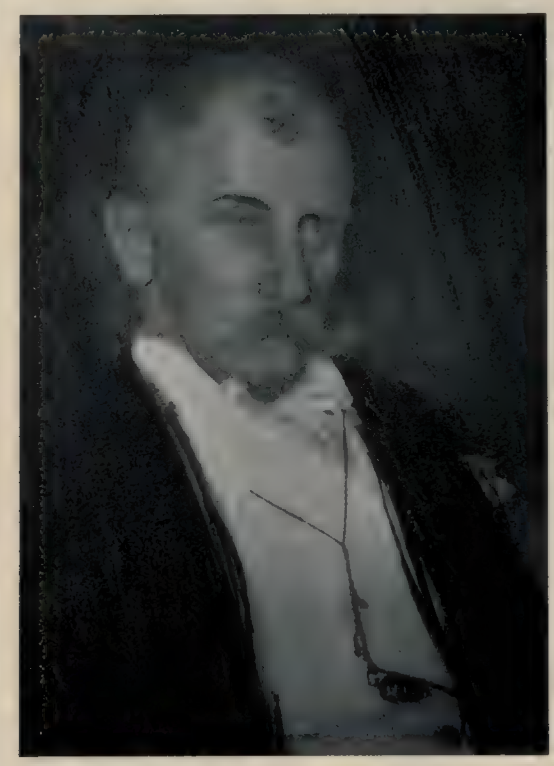








EMIL PREETORIUS — BÜCHERZEICHEN



Phot. Frank Eugene Smith-München

GABRIEL VON SEIDL †

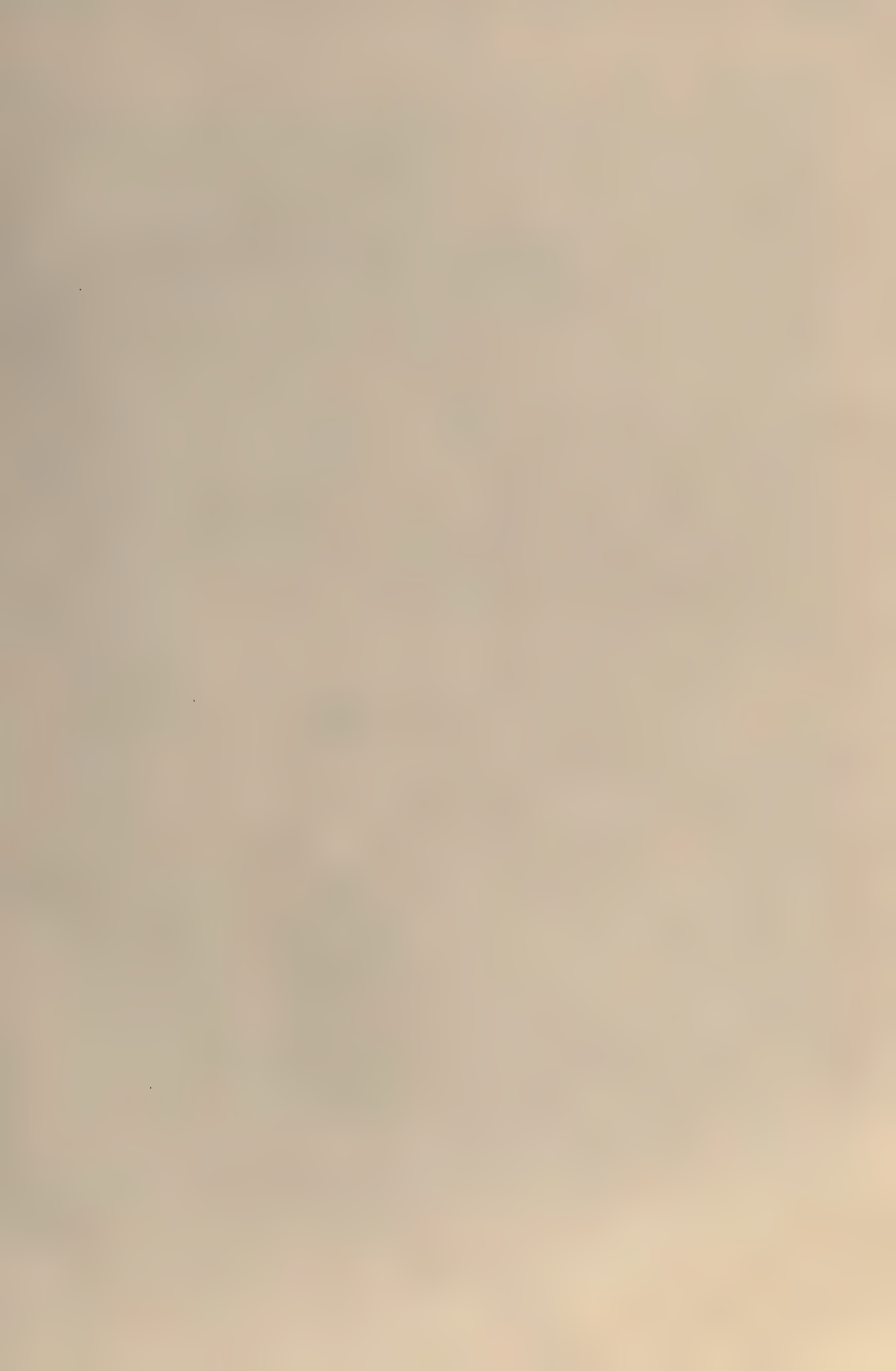
Mit ihm ist ein wirklicher Baukünstler dahingegangen, und eine spätere Zeit wird klarer noch erkennen als die heutige, daß Gabriel von Seidl ein Vierteljahrhundert lang das baukünstlerische Gewissen seiner Vaterstadt München war.

Von diesem heimatlichen Boden aus wird man ihm am besten gerecht, denn in ihm wurzelte er zeitlebens. Freilich nicht in der Tradition der Residenz des Königs Ludwig I., sondern in derjenigen von jenem bürgerlichen Altmünchen, das vor dem Klassizismus der Klenze und Gärtner entstand. Seidls Anfänge fielen in die Jahre nach dem siebziger Kriege, den er als Kanonier mitgefochten hat. Damals empfing er von dem Kreise der Gedon, Seitz, Hirth zwei bestimmte Impulse, die seinen eigenen Neigungen entsprachen: die Richtung auf das Deutsche und auf das Bürgerliche. Auch er ging vom deutschen Zimmer, vom deutschen Hause aus in die Schatzkammern der Vergangenheit, und genau so andächtig begeistert wie Rudolf Seitz konnte er in den Formen der deutschen Renaissance schwelgen. Aber Seidl brachte etwas mit, was ihn und seine Arbeit vor dem Verfall in allzu sklavische Abhängigkeiten bewahrte: eine natürliche baumeisterliche Begabung; eine konstruktive Phantasie, die in Raumformen dachte und gestaltete, für die der Rauminhalt das primäre Element des Bauschaffens war. Dieser sichere künstlerische Instinkt bewahrte Gabriel von Seidl davor, im Kunstgewerblichen, im Dekorativen stecken zu bleiben.

So ergriff er unverzagt jede Aufgabe, die sich ihm bot, und es boten sich ihm viele: nicht nur in München und Umgebung, sondern durch ganz Süddeutschland, sogar bis nach Berlin, Bremen und Schlesien reichte sein Arbeitskreis. Er baute Kirchen und Bierhäuser, Museen, Rathäuser, Villen und Geschäftsbauten, Schlösser und Schützenzelte bunt durcheinander. Geht man sie der Reihe ihrer Entstehung nach durch, so wird man finden, daß Seidl, der überzeugte Stilarchitekt, mit den vorrückenden Jahrzehnten langsam „moderner“ geworden ist. Man vergleiche einmal in dem schönen Werke „München und seine Bauten“ die St. Annakirche vom Jahre 1886 mit der kleinen Rupertskirche von 1901. Die Wandlung ist erstaunlich. In der Villa Lenbach freilich oder im Münchner Künstlerhause, in den Rathäusern für Ingolstadt, Worms oder Bremen spricht er die alten Stilsprachen virtuos nach, am flüssigsten und ganz im Einklange mit dem Zweck des Baues wohl im Bayerischen Nationalmuseum, 1894 entworfen. Fast gibt er hier ein biologisches Anschauungsbeispiel der Baukunst: die entlegensten Stilelemente, friedlich gesellt, sind zu einer unleugbar anmutigen, fast kapriziösen Einheit verschmolzen. Dann aber sein Deutsches Museum, seine letzte Arbeit, die sich langsam aus den Gerüsten dehnt. Kann man hier noch von „Stilmeierei“ sprechen? Glatte Wände, strenge Firstlinien, ein quadratischer Eckturm, trotz seiner Höhe kühn aus der Baumasse herausgestellt — in diesem Betonbau klingt doch der herbe Rhythmus einer Gegenwart, die auch vom Museum Arbeit für die Zukunft verlangt. Dasselbe Stilgefühl, das Gabriel von Seidl leitete, wenn er für die Marktstraße in seinem geliebten Tölz die bunten Schauseiten mit den breiten Zickzackgiebeln rettete, wenn er den Münchnern die wilden Isarhänge erhalten half, — leitete ihn auch bei dieser größten Aufgabe seines Lebens zu einer Lösung, die einen genialen Zug hat.

München verdankt ihm viel, weit mehr, als er selbst gebaut hat. Und wer immer von jüngeren Architekten von der Münchner Schule gelernt hat, der trägt auch, bewußt oder unbewußt, ein Werkzeichen von dem schlichten und vornehmen Geiste Gabriel von Seidls in sein Schaffen und in die neue deutsche Baukunst hinein.

EUGEN KALKSCHMIDT





ARCH. THEODOR VEIL UND GERHARD HERMS-MÜNCHEN

HAUS GRAF OTTO ZU CASTELL-CASTELL IN MÜNCHEN

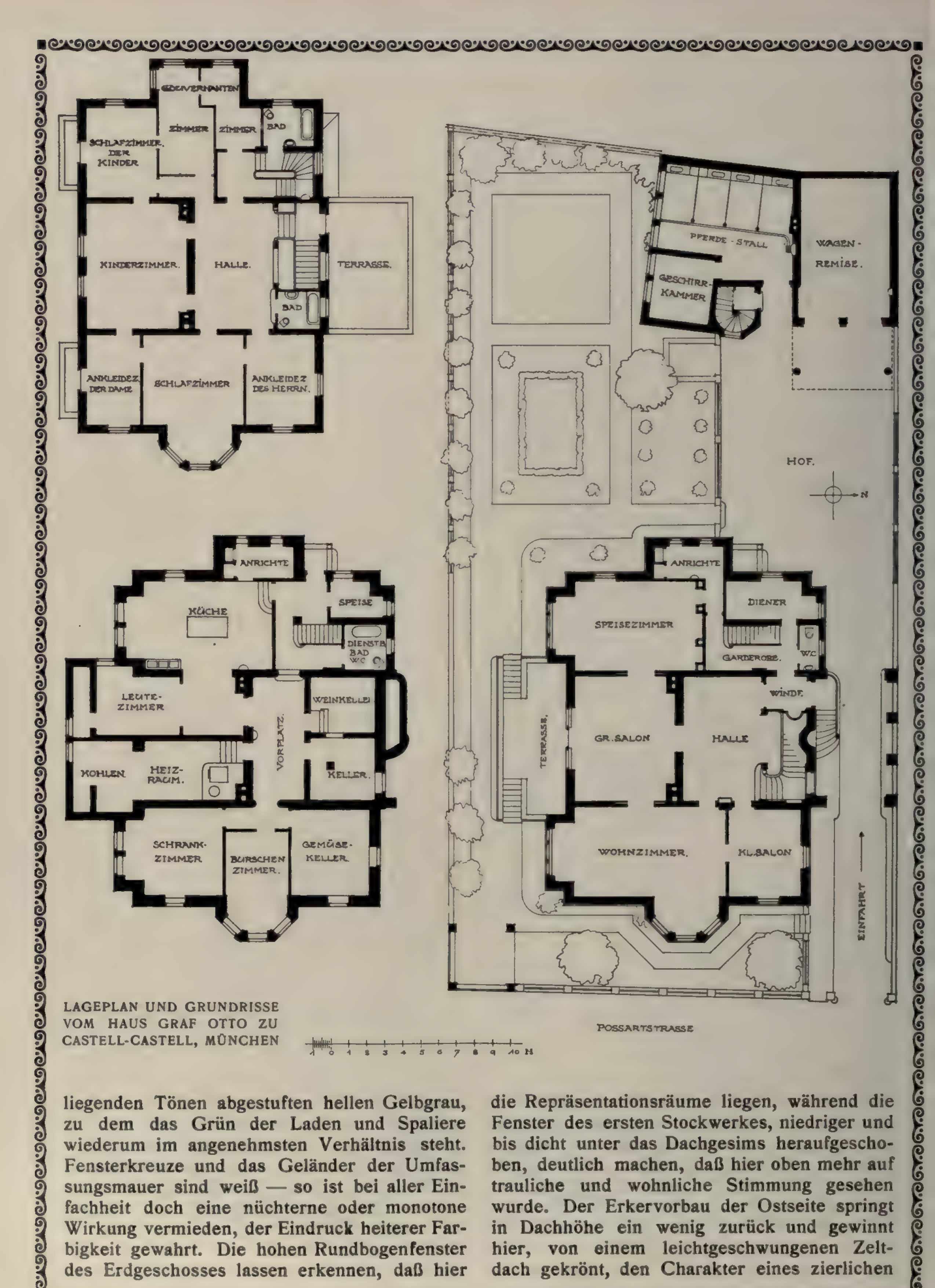


ARCH. THEODOR VEIL UND GERHARD HERMS-MÜNCHEN ▪ HAUS GRAF OTTO ZU CASTELL-CASTELL IN MÜNCHEN

NEUE ARBEITEN VON TH. VEIL UND G. HERMS

Wer etwa das neue Villenviertel im Osten Münchens durchwandert, das sich von der Sternwarte in Bogenhausen südlich bis gegen das Prinzregententheater erstreckt, erhält einen erfreulichen Begriff davon, wie sich der Stil des Familienhauses hier in einer durchaus gesunden Weise entwickelt hat. Nichts von einem Sichüberbieten an Prunk und architektonischem Witz, kein Protzen mit Material, wie dem in München so gar nicht „bodenständigen" Haustein! Am Aeußeren dieser Bauten merkt man, daß echte Wohnkultur im Innern waltet. Ebenmaß und eine diskrete Einfachheit, schöne Linien und wohltuende Abtönung der Farben, künstlerische Ausgeglichenheit im Gesamteindruck, das sind die Eigenschaften, in denen sich heute eine vornehme Baugesinnung dokumentiert.

Man darf in diesem Sinne den Wohnhausneubau mustergültig nennen, den die jungen Architekten Theodor Veil und Gerhard Herms für den Grafen Otto zu Castell-Castell in jenem neuen Villenquartier, dicht bei der Sternwarte, errichtet haben. Wir sehen einen einstöckigen Bau mit reichlich entwickeltem Dachgeschoß und dahinter ein etwas niederer gehaltenes Stallgebäude mit Remise und empfangen sofort die Ueberzeugung, daß der Raum bis zur Grenze des Möglichen ausgenützt wurde, aber durchaus nicht den Eindruck einer Ueberfüllung des Grundstücks. Schon der äußere Anblick des einstöckigen Gebäudes mit seinen Ausmaßen und Erkervorsprüngen, die namentlich im Erdgeschosse Gemächer von repräsentativer Vornehmheit ahnen lassen, mit seiner von vier Pfeilern getragenen, überdachten Einfahrt und den Stallgebänden, verrät das Herrschaftshaus. Außer seinen schönen Linien zeigt es im Aeußern keinen Schmuck, von einem ganz flach modellierten Doppelwappen an der mittleren Fläche des polygonen Erkervorbaues an der Straßenfassade abgesehen. Einen gewissen Aufwand bedeutet nur das Dach, das mit allen seinen Vorsprüngen und Aufbauten schmuck und sauber mit grauem Schiefer gedeckt ist. Diese glänzenden grauen Flächen stimmen in feiner Harmonie zu dem Ton des Verputzes, einem in zwei, nahe beieinander-



LAGEPLAN UND GRUNDRISSE VOM HAUS GRAF OTTO ZU CASTELL-CASTELL, MÜNCHEN

liegenden Tönen abgestuften hellen Gelbgrau, zu dem das Grün der Laden und Spaliere wiederum im angenehmsten Verhältnis steht. Fensterkreuze und das Geländer der Umfassungsmauer sind weiß — so ist bei aller Einfachheit doch eine nüchterne oder monotone Wirkung vermieden, der Eindruck heiterer Farbigkeit gewahrt. Die hohen Rundbogenfenster des Erdgeschosses lassen erkennen, daß hier die Repräsentationsräume liegen, während die Fenster des ersten Stockwerkes, niedriger und bis dicht unter das Dachgesims heraufgeschoben, deutlich machen, daß hier oben mehr auf trauliche und wohnliche Stimmung gesehen wurde. Der Erkervorbau der Ostseite springt in Dachhöhe ein wenig zurück und gewinnt hier, von einem leichtgeschwungenen Zeltdach gekrönt, den Charakter eines zierlichen

ARCH. TH. VEIL UND GERHARD HERMS ▪ HAUS GRAF OTTO ZU CASTELL-CASTELL: STRASZEN- UND GARTENANSICHT

ARCH. TH. VEIL U. GERHARD HERMS ▫ PFERDESTALL, KUTSCHERWOHNUNG U. WAGENREMISE D. HAUSES CASTELL



LANDHAUS IN NIEDERPÖCKING AM STARNBERGER SEE

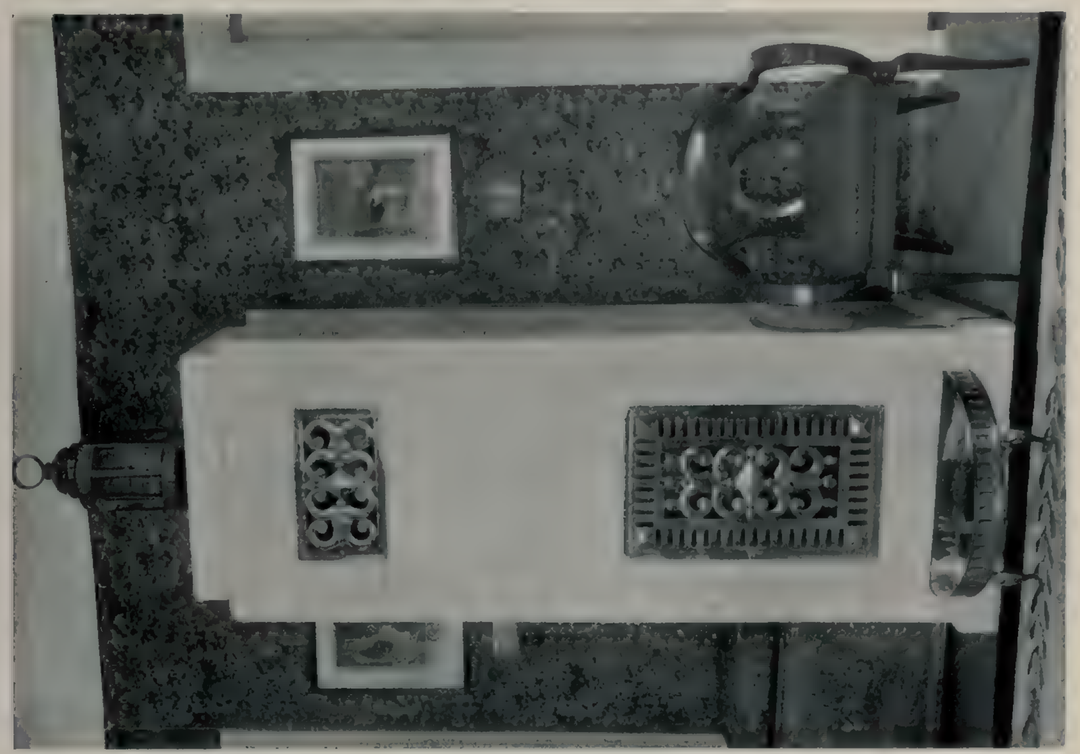
Türmchens, das da oben noch ein hübsches Erkerzimmer einschließt. Größere Giebelaufbauten zwischen flankierenden Mansardfenstern finden sich an der Nord- und Südseite des Daches. Die Räume hier wurden zu Dienerschaftswohnungen komfortabel ausgebaut, wie auch das Kellergeschoß zu Wirtschaftsräumen bis zum letzten Winkel genützt wurde. An der Südseite führt vom Garten her eine Freitreppe zu einer Terrasse und zu den Salons des ersten Stockwerks empor; an der Nordseite trägt die stattliche Einfahrtshalle, deren rechteckige Pfeiler direkt auf der Umfassungsmauer des Grundstücks ruhen, einen sehr geräumigen Balkon. So haben die beiden Stockwerke ihre Verbindung mit der freien Luft.

Blickt man von der Straße her zwischen den Säulen jener Einfahrtshalle durch, so präsentiert sich dem Auge aufs vorteilhafteste der eigenartige Bau der Remise. Hier ist wieder einmal die Notwendigkeit die Mutter einer guten Idee gewesen. Die baupolizeilichen Vorschriften erlaubten für diesen an die Nachbargrundstücke stoßenden Bau nur eine beschränkte Höhenentwicklung. Um nun für das Stroh- und Futtermagazin, das im Remisendache unterzubringen war, möglichst viel Raum zu gewinnen, gab Th. Veil diesem Dache eine gewölbte Form; die schiefergedeckte, halbkreisförmige Stirnwand dieses runden Daches, das hier ein Stück weit über die Tore vorgezogen und von Säulen getragen ist, — es galt da auch einen gedeckten Platz zum Reinigen der Equipagen zu gewinnen — gewährt nun mit allem Drum und Dran einen überaus gefälligen Anblick. Das gilt auch von dem anstoßenden Stallgebäude mit seinem malerisch wirkenden Schieferpanzer.

Von den Innenräumen war es besonders die Diele, in der die Architekten ihren dekorativen Geschmack bekunden konnten, der auch hier auf einfache Vornehmheit gerichtet war. Der hohe Raum ist sehr hell, mit dunklem Sockel ausgestattet; die Wände sind durch zierliches Leistenwerk gegliedert, und schön kassettierte Türen, sowie eine Treppe mit eigenartig erfundenem und prächtig gearbeitetem Geländer verleihen ihm allen Schmuck.

Die zweite Arbeit der Herren Veil und Herms, von der hier kurz die Rede sein soll, besteht in der Neuausstattung eines alten Landhauses in Niederpöcking am Starnberger See. An dem Aeußeren des im typischen „Schweizerstil" errichteten Landhauses, das zwischen herrlichen alten Bäumen von einer Uferterrasse auf den schönsten aller bayerischen Seen hinausblickt, wurde nichts Wesentliches geändert. Die

ARCH. THEODOR VEIL UND GERHARD HERMS ▫ OBERE UND UNTERE DIELE DES LANDHAUSES AM STARNBERGER SEE



ARCH. THEODOR VEIL UND GERHARD HERMS-MÜNCHEN ▫ ▫ ▫ AUS DER UNTEREN DIELE UND DEM WOHNZIMMER DES LANDHAUSES AM STARNBERGER SEE

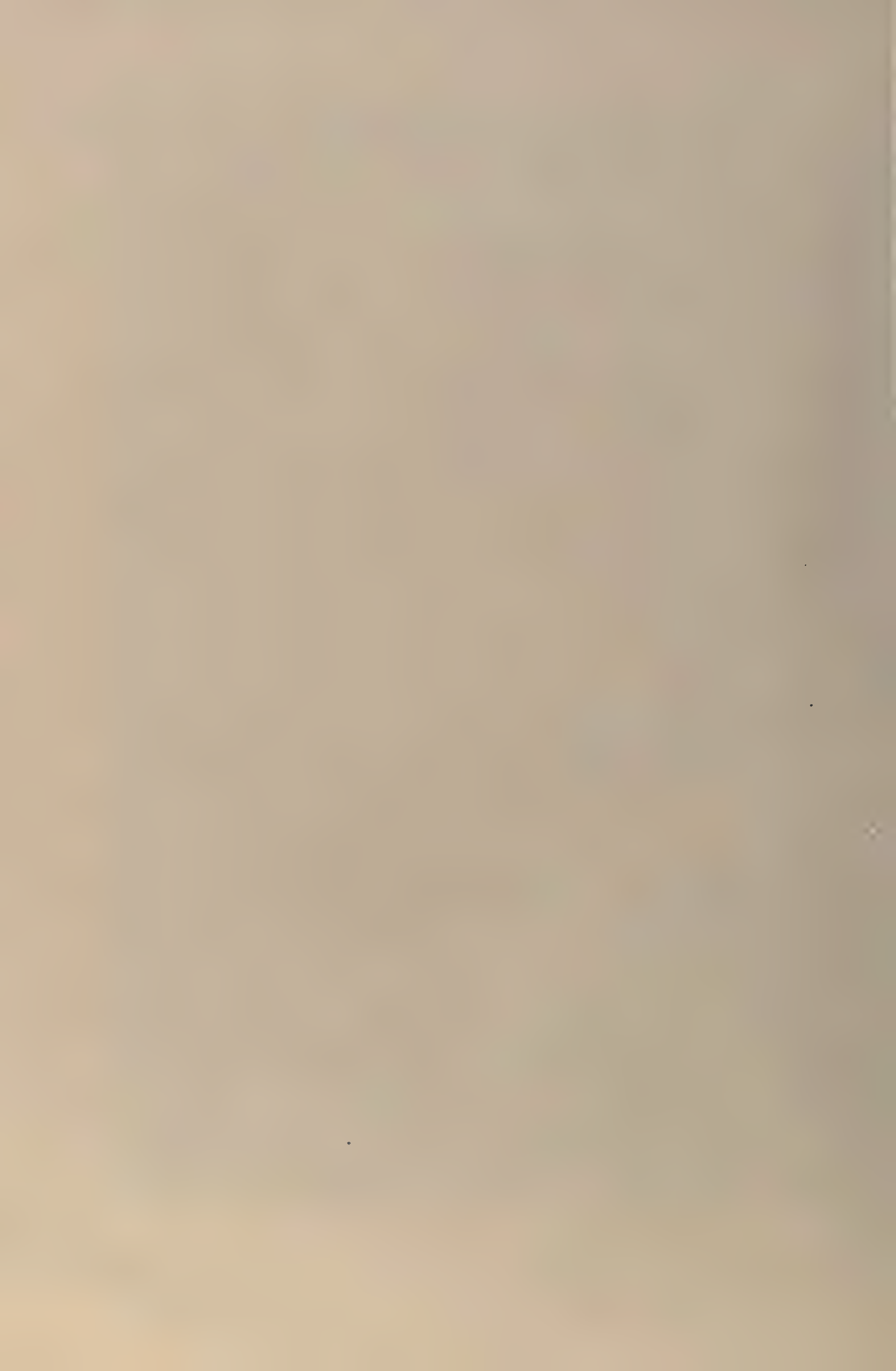


ARCH. THEODOR VEIL UND GERHARD HERMS ▫ AUS DEM ESZZIMMER DES LANDHAUSES AM STARNBERGER SEE
Ausführung: Ambros Müller, München



ARCH. THEODOR VEIL UND GERHARD HERMS-MÜNCHEN

LANDHAUS AM STARNBERGERSEE: ESZZIMMER





ARCH. THEODOR VEIL UND GERHARD HERMS-MÜNCHEN — WOHNZIMMER DES LANDHAUSES AM STARNBERGER SEE

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H., München



ARCH. THEODOR VEIL UND GERHARD HERMS — AUS DEM WOHNZIMMER (VGL. SEITE 429)

Architekten hatten nur die Aufgabe, die im Geiste alter Zeit etwas anspruchslosen Räume im Innern im Sinne neuzeitlichen Komforts und Stilgefühls zu schmücken, und dieses Problem haben sie mit ebensoviel Geschick als Geschmack gelöst. In den Zimmern und dem Treppenhause war das Räumliche schon fest gegeben — es handelte sich darum, nun den gegebenen Verhältnissen alle dekorativen Möglichkeiten abzugewinnen, eine Aufgabe, die an Reiz der, etwas Neues zu schaffen, unter Umständen nicht viel nachsteht. Hat doch heute der Raumkünstler überaus reiche und mannigfaltige Mittel zur Verfügung. Durch ein neues Treppengeländer, das leicht und zierlich ist, erhalten Diele und Treppenhaus einen, die Qualität des Ganzen durch eine kräftige Note bestimmenden Schmuck. Ohne gerade biedermeierisch zu sein, gibt es den genannten Teilen des Hauses etwas von der liebenswürdig-bürgerlichen Anmut des Biedermeierstils, und der schwarz und weiß quadrillierte Bodenbelag, die geblümten Vorhänge und das mit blumigbedrucktem Leinen überzogene Ecksopha in der Diele verstärken jenen Eindruck. Dazu leichte Möbelstücke von schöner Schreinerarbeit, aparte Wandleuchter, eine originelle Heizkörperverkleidung und gute Bilder in dekorativ effektvollen Rahmen. Das Hauptstück ist das Eßzimmer, in naturfarbigem Zirbelholz ausgeführt, dessen fein-rosiger Ton aufs glücklichste vom reinen Weiß von Wand und Decke absticht. Eine Sitzbank läuft, wo irgend Raum bleibt, an der Wand hin und ihre bequem geschwungene Rücklehne bildet zugleich die Täfelung, die etwas über halbe Zimmerhöhe hinaufreicht. Der Raum mit seinem behaglichen Tiroler Kachelofen affektiert nicht eine Bauernstube zu sein, besitzt aber alle wohnlichen Vorzüge dieses, aus jahrhundertelanger Erfahrung und Gewohnheit heraus entwickelten Zimmertypus. Ein wenig anspruchsvoller ist die Wohnstube. Eine kleingeblumte Tapete deckt die Wand und das gediegene Mobiliar, Stil 1913, ist aus Birnbaumholz mit leichten kleinen Verzierungen von dunklerem Palisander. Die Bezüge der Polstermöbel sind grün, der Fonds des Teppichs ist grau; das alles zusammen gibt eine volle und feierliche Farbenharmonie. — Daß jedes einzelne Stück hier von guter, moderner und keines von extravaganter Form ist, das verleiht dem Ganzen eine bemerkenswerte mondäne Eleganz.

F. v. Ostini

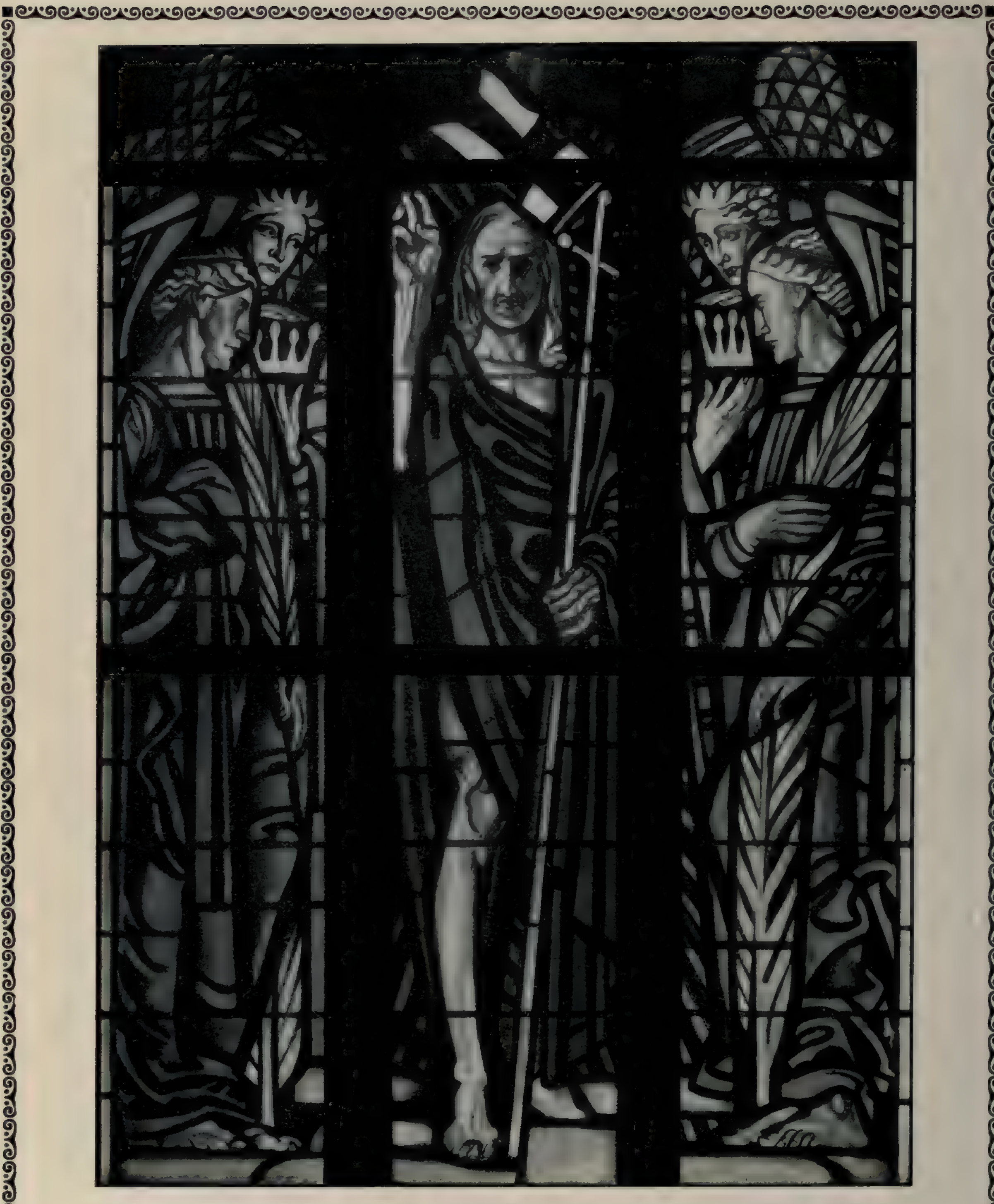
GLASGEMÄLDE DRESDNER KÜNSTLER

Kaum ein Zweig der künstlerischen Betätigungsweisen, die von der neuen ästhetischen Selbstbesinnung des letzten halben Menschenalters erweckt worden sind, kann sich einer stolzeren Ahnenreihe rühmen als die Glasmalerei. Wenn wir in der kirchlichen Baukunst des Mittelalters eine der geschlossensten und grandiosesten Realitäten erblicken, in die je eine einheitliche Phase geistiger und sittlicher Werte und Anschauungen sich umgesetzt hat, so gebührt der Glasmalerei unter den Künsten, die dem Schmucke der romanischen und gotischen Kirche dienen, der erste Platz. Zwar sind Denkmäler vor dem zehnten Jahrhundert nicht erhalten, aber Roger, der gelehrte Mönch von Helmershausen, kennt die Grundlagen ihrer Technik aufs genaueste und gibt schon Anweisungen über die Behandlung der Schwarzlotmalerei, weist damit also einer lebendigeren Entwicklung des Rein-Malerischen deutlich den Weg. Wie Frankreich dann die monumentalen Aufgaben dieser eigenartigen Flächenkunst begriff, hat jeder vor den Wunderbildern der Kathedrale zu Chartres und der Sainte Chapelle in Paris mit Entzücken empfunden. Und die



P. RÖSSLER-DRESDEN ◘ WAPPENFENSTER

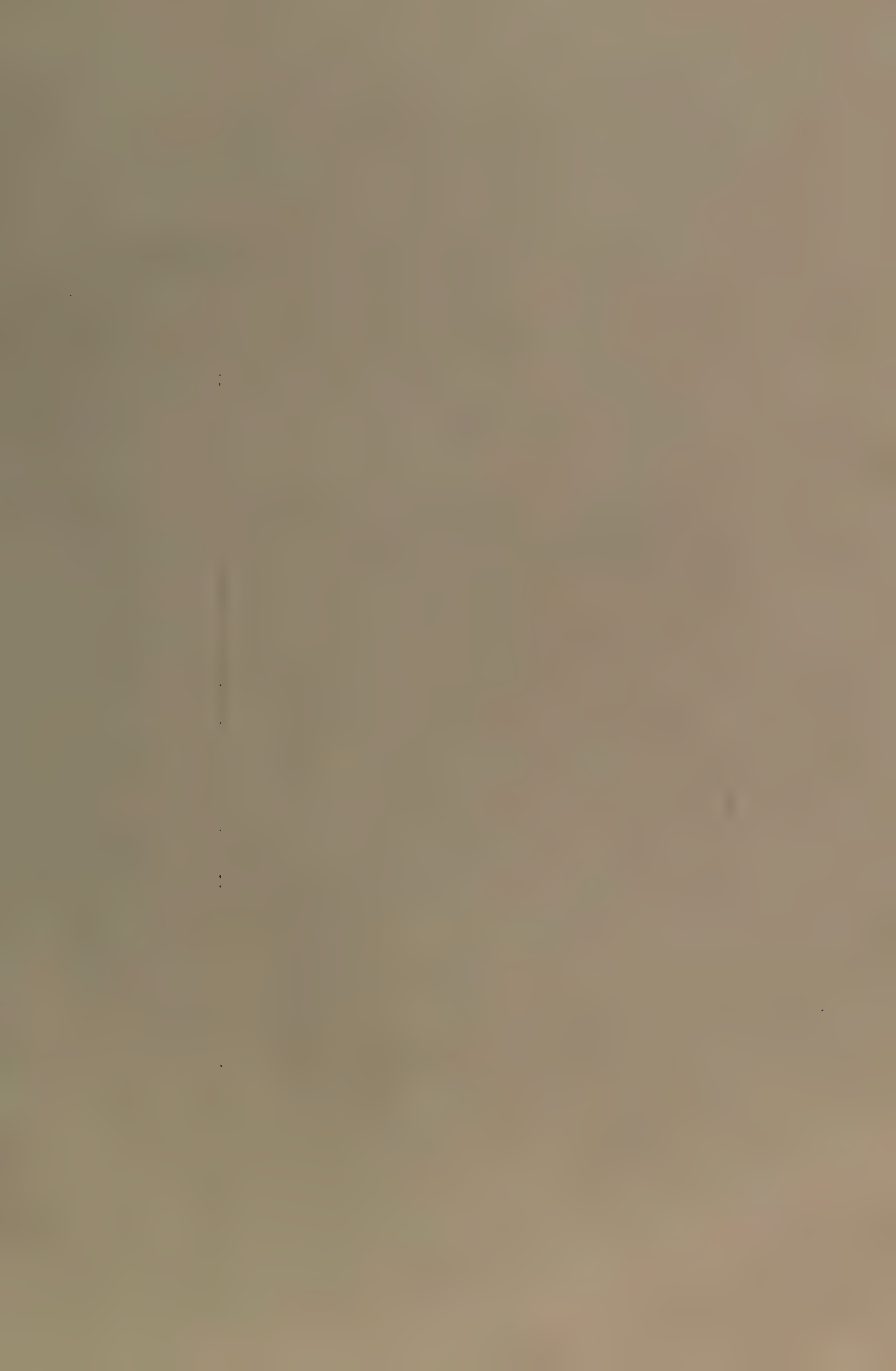
SAAL DER HANDELSKAMMER IN DRESDEN



PAUL RÖSSLER-DRESDEN ▫ OBERER TEIL VOM MITTELFENSTER DER ST. JAKOBI-KIRCHE IN CHEMNITZ

gewaltige Wirkung dieser Schöpfungen ist um so erstaunlicher, als die Glasmaler jener Zeit nur mit vollgefärbten Gläsern in den Grundfarben Blau, Rot, Grün, Gelb und Weiß arbeiteten: das Zeichnerische überwog, das Streben nach der Illusion räumlicher Tiefe schlummerte noch.

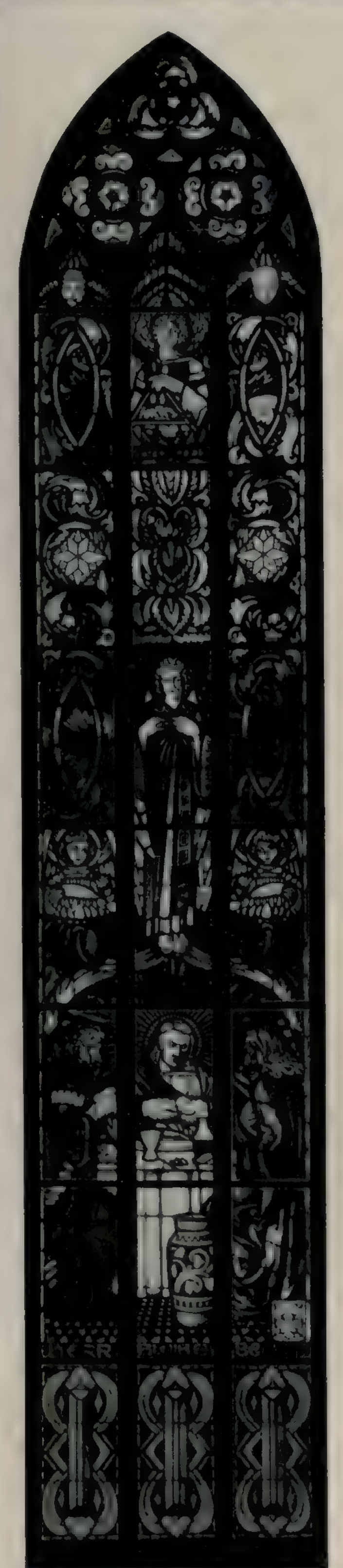
Die deutsche Gotik stellte der Glasmalerei die gewaltigsten Aufgaben, ohne sie ihr irgendwie zu erleichtern. Ihre Tendenz, die Fläche der Wand aufzulösen, alles Lastende, Horizontale dem System aufsteigender Bauglieder unterzuordnen, entzog der Wandmalerei den





Autotypie auf matt Kunſtdruckkarton »Aragonit« der Papierfabrik J. W. Zanders, Bergiſch Gladbach

Entwurf der Möbel: Alexe Altenkirch, Köln







PAUL RÖSSLER-DRESDEN ▫ ALTARFENSTER IN DER ST. JAKOBI-KIRCHE IN CHEMNITZ



PAUL RÖSSLER-DRESDEN DER AUFERSTANDENE UND DIE JÜNGER VON EMMAUS
AUS DEM ALTARFENSTER DER ST. JAKOBI-KIRCHE IN CHEMNITZ



PAUL RÖSSLER-DRESDEN — DER AUFERSTANDENE MIT MARIA
AUS DEM ALTARFENSTER DER ST. JAKOBI-KIRCHE IN CHEMNITZ



JOSEF GOLLER-DRESDEN GLASGEMÄLDE

Wirkungskreis, und die riesigen, so gewonnenen Fenster traten der Ueberfülle des Tageslichtes mit der Kraft ihrer immateriellen Farbenglut entgegen. Auf der andern Seite aber raubte die Steigerung des Vertikalismus und die Ueppigkeit des Maßwerkes der Glasmalerei die Möglichkeit des freien Sichauslebens in der Breite, die ihr der romanische Stil mit seinen Rundbogenfenstern gewährt hatte, und zwang sie, die einzelne Standfigur und das Ornament in den Mittelpunkt ihres Schaffens zu rücken. In dem Silbergelb, d. i. das mit Ocker oder Lehm gemengte Schwefelsilber, das nach dem Brennen eine goldgelbe Farbe ergibt, schuf sich die Kunst eine neue, außerordentlich ausdrucksvolle dekorative Note; auch die Ueberfanggläser mehren sich, und die Windeisen schließen sich nun bei größeren Fenstern den Konturen der Hauptflächen an. Ein Abgehen von dem vollfarbigen Stil findet sich erst im Frankreich des vierzehnten Jahrhunderts: hier beginnt die Reihe der hell und kühl gestimmten, farbenarmen Fenster, der Grauscheiben, und damit die deutliche Neigung zu bildmäßiger, dreidimensionaler Wirkung. Seit dem Ende des Mittelalters folgt dann die Glasmalerei dem Gange der Tafelmalerei; ihre individuelle Größe schwindet in dem Grade, als sie sich den architektonischen Gesetzen ihrer räumlichen Umgebung entzieht.

Der Dresdner Paul Rössler ist im vollen Besitze des zeichnerischen und malerischen Könnens, das die Gegenwart trotz aller futuristischen Seitensprünge nicht entbehren kann, wenn anders sie nicht nur für den Augenblick flüchtiger Sensation schaffen will. Dies Können aber steht im Dienste eines ausgeprägten Gefühles für die natürliche Monumentalität der Linie und für die eingeborne Mystik gewisser farbiger Haupttöne, die gerade in der transparenten Erscheinungsweise ihre stärksten Empfindungswerte ausspielt. Er hat die Aufgabe übernommen, in der Jakobikirche zu Chemnitz den Chor mit Glasgemälden zu schmücken. Es handelt sich hier um einen gotischen Bau, den die Dresdner Architekten Schilling und Gräbner kürzlich eines Gewandes plumper stilistischer Putzelemente entkleidet und aus dem Geiste der Gegenwart würdig und individuell zu neuem Leben erweckt haben. In den Grundtönen Rot, Grün und Violett liegt die farbige Melodie dieser drei Fenster: das Ornamentale ist ebenso groß und bedeutend gefaßt wie die Gestalten des christlichen Figurenkreises, um die sich in ruhiger Anbetung die Engel scharen. Bei der Ausstattung des prächtigen Sitzungssaales der Dresdner Handelskammer, eines Werkes von William Lossow und Max Hans Kühne, sollte der in dunklem Holz getäfelte und mit einer schweren, halb vergoldeten Kassettendecke geschmückte Raum durch die Fenster einen Akzent heiterer und beziehungsreicher Verklärung erhalten. Hier entfaltet sich die andere Seite von Rößlers Künstlerschaft: aus den krausen Formen lösen sich bei näherer Betrachtung kräftige Linien heraus, und aus dem gedämpften Grau leuchten wie Edelsteine die wenigen farbigen Flecken der Wappenscheiben. Auch dies ist eine klar erwogene, von überzeugendem Stilbewußtsein getragene Leistung.

E. Haenel

WILHELM SÜS-KARLSRUHE

MEDAILLONS FÜR DAS WOCHNERINNENHEIM KRUPP IN ESSEN

KERAMISCHE PLASTIK AUS DER GROSSHERZOGLICHEN MANUFAKTUR IN KARLSRUHE

Die Verwendung farbiger Tonreliefs als Fassadenschmuck setzt im allgemeinen einfache Bauformen voraus. Am schönsten wirken sie als Ornament im engeren Sinne: als Medaillon, Supraporte, Fries und dergleichen auf glatten Verputzflächen, Backsteinmauern usw. Hier gibt die Keramik dem Architekten ein vorzügliches Material, die Flächen durch Farbe zu beleben, namentlich da in die Hand, wo er auf sparsame architektonische Mittel angewiesen ist. Denn für die Einbürgerung der künstlerischen Baukeramik fällt auch der wirtschaftliche Vorteil stark ins Gewicht, daß sie weitaus die billigste Form künstlerischer Fassadendekoration ist. Das liegt sowohl in der technischen Beschaffenheit des Materials selbst als in der Art der Bearbeitung. Das Ausformen des Modells im Ton ist die denkbar einfachste Form der plastischen Vervielfältigung und gibt dabei eine mindestens ebenso unmittelbare Wiedergabe des künstlerischen Entwurfs als die Uebertragung in den Naturstein durch den Steinmetzen. Dazu kommt die Möglichkeit, im Freien ein unzerstörbares Material zu verwenden. Scherben und Glasur des wetterfesten Steinzeugs werden von Frost und Nässe nicht angegriffen. Die Farbe verliert mit der Zeit nichts von ihrer Frische und Klarheit und bekommt mit dem Alter noch eine besondere Feinheit des Tons. Besonders wichtig ist dabei gerade in unserer Zeit, wo in der Kohlenstaubatmosphäre der modernen Industrie jeder helle Naturstein in unverhältnismäßig kurzer Zeit häßlich wird, daß die glasurgeschützte Oberfläche des Steinzeugs den Schmutz nicht eindringen läßt und deshalb leicht zu reinigen ist. Darum erscheint das Steinzeug als das gegebene Mittel für die künstlerische Dekoration von Gebäuden, die dem Ruß stark ausgesetzt sind: also für die Umgebung von Bahnhöfen, Fabriken und dergleichen.



Die Verwendung vielfarbiger keramischer Plastik als Fassadenschmuck im höheren künstlerischen Sinn tritt in der abendländischen Baukunst



WALTER SCHMARJE
MEDAILLON IM KUNST-
AUKTIONSHAUS LEPKE, BERLIN

AUSFÜHRUNG IN STEIN-
ZEUG: GROSZHERZOGLICHE
MANUFAKTUR, KARLSRUHE

zum ersten Male in der Frührenaissance auf. Die berühmtesten Beispiele sind die Fayencereliefs der Robbiaten, wie sie u. a. die Fassade des Florentiner Findelhauses schmücken. An diese Tradition knüpfen auch die hier veröffentlichten Arbeiten an, die der Karlsruher Maler und Keramiker WILHELM SÜS und der Berliner Bildhauer WALTER SCHMARJE in der Großherzoglichen Manufaktur zu Karlsruhe ausgeführt haben. Die für das Kruppsche Wöchnerinnenheim in Essen bestimmten Kindermedaillons von Süs insbesondere erinnern auch in Gegenstand und Bestimmung an das Florentiner Vorbild. Auch in der künstlerischen Behandlung sind seine Medaillons von den Robbiaten unmittelbarer abhängig als die freier komponierten Reliefs von Schmarje. Im übrigen zeigen diese Arbeiten in beiden Fällen, bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Persönlichkeit, im Stilprinzip die gemeinsame Quelle ihrer Anregung. Auch die farbige Behandlung ist dafür charakteristisch: die Figur steht weiß auf blauem Grund, und ein Rahmen von naturalistisch bemaltem Ornament umgibt im Sinne der Robbiaten kranzartig den inneren Kreis des Bildes.

Für die künstlerische Wirkung einer derartigen Dekorationsweise spielt natürlich die Art der Ausführung eine wesentliche Rolle. Wenn die Form ausgeprägt ist, geht sie wieder durch die retuschierende Hand des Künstlers. Ebenso bleibt die Bemalung bis zum letzten Pinselstrich der frei ausführenden Menschenhand überlassen. So behält jedes Stück den Charakter individueller künstlerischer Arbeit. Es ist Kunsthandwerk im besten Sinne des Wortes, künstlerisches Schaffen, das durch den lebendigen Zusammenhang mit den praktischen Kulturaufgaben der Architektur und der Raumkunst befruchtet ist.

* * *

Die keramische Kleinplastik ist bis in die neueste Zeit hinein fast die ausschließliche Domäne des Porzellans und seiner Imitationen gewesen. Erst im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts entstand mit der künstlerischen Wiederbelebung des Steinzeugs und der alten Fayence- und Majolikatechniken auch auf diesem Gebiet dem Porzellan eine ernsthafte Konkurrenz. Das bedeutete für die



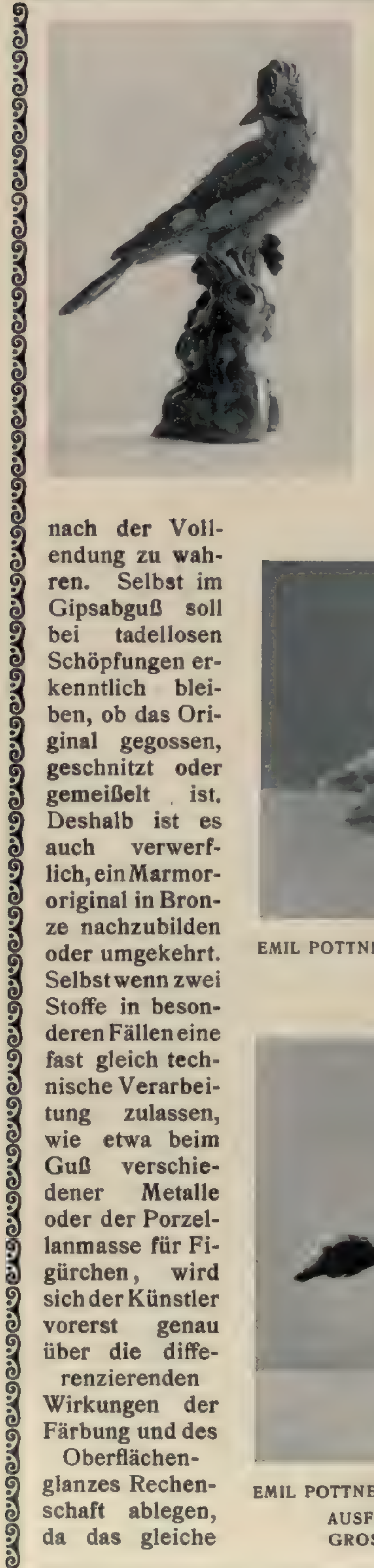
WALTER SCHMARJE
MEDAILLON IM KUNST-
AUKTIONSHAUS LEPKE, BERLIN

AUSFÜHRUNG IN STEIN-
ZEUG: GROSZHERZOGLICHE
MANUFAKTUR, KARLSRUHE

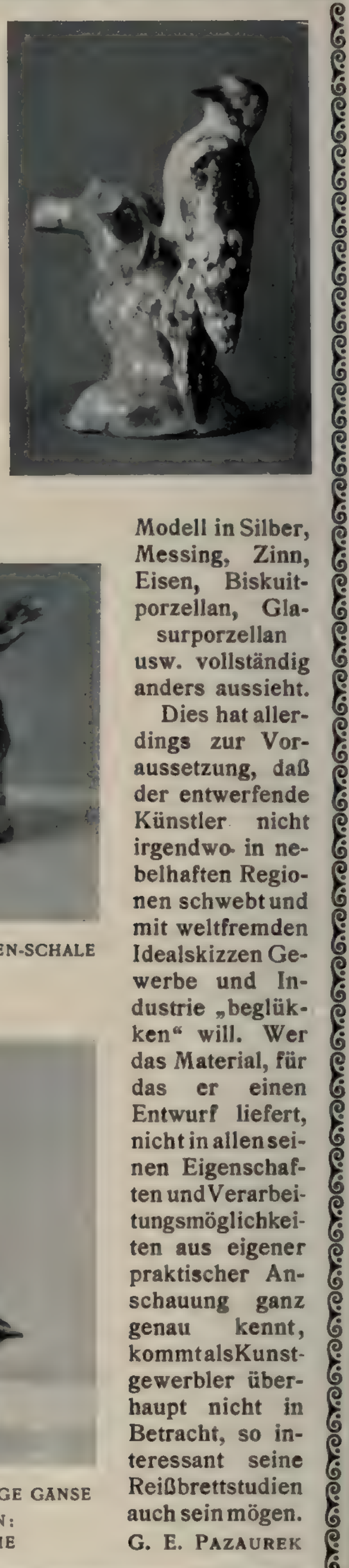
keramische Plastik zugleich eine wesentliche Erweiterung ihres künstlerischen Aufgabenkreises. Während das Porzellan sich seiner ganzen technischen und künstlerischen Beschaffenheit nach weit mehr für das Genre der Vitrinenkunst als für eigentlich dekorative Zwecke eignet, ist die Majolika und Fayence ein besonders dankbares Material für den Raumschmuck. Denn gerade diese technisch einfacheren Gattungen der Keramik zeichnen sich in Farbe und Materialcharakter durch einen reicheren Stimmungsgehalt aus. Auf diesem neu aufblühenden Gebiet der Fayencekunst hat sich in neuerer Zeit der Bildhauer Emil Pottner in seiner Tierplastik eine Spezialität von ausgesprochener Eigenart geschaffen. Charakteristisch für ihn ist die Verbindung naturalistischer Auffassung mit starker Farbengebung. Mit Vorliebe sucht er sich deshalb auch seine Naturvorbilder aus den buntfarbigen Vertretern der einheimischen wie der exotischen Vogelwelt aus. Es liegt in der Natur des Materials — Fayence mit Schmelzglasuren —, daß diese Gattung keramischer Plastik vor allem für den Innenraum bestimmt ist. Für die Wirkung im Raum ist es natürlich besonders wichtig, daß das einzelne Stück mit künstlerischem Takt für seine Umgebung ausgesucht wird. Als eigentlicher Zimmerschmuck werden die Stücke, die auf weichere, tiefere Farben gestimmt sind, im allgemeinen vorzuziehen sein. Am richtigen Ort kann aber auch der stärkste Farbenkontrast seine künstlerische Berechtigung haben. K. Widmer

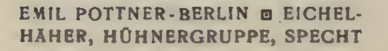
* * *

Die Wahl des geeigneten Materials für einen bestimmten Zweck sollte oft sorgfältiger getroffen und nicht dem Zufalle überlassen werden, wie dies leider vielfach geschieht. Der entwerfende Künstler denkt ja in jedem Stoffe anders; ihm schwebt die verschiedene Art der Bearbeitung im Geiste vor, er weiß, daß Modellieren, Schnitzen und Meißeln himmelweit verschiedene Materiale und Werkzeuge zur Voraussetzung haben, und er wird, selbst wenn er auf mehreren technischen Gebieten gleichmäßig zu Hause ist, den Ton, das Holz oder den Stein streng auseinanderhalten, um seinem Werk die ihm gebührende Materialsprache auch







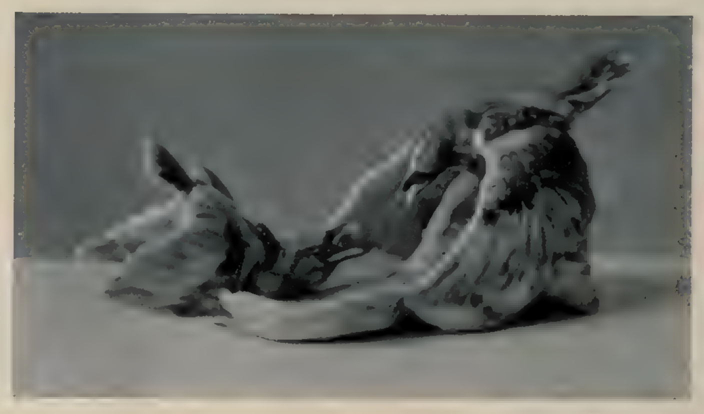


EMIL POTTNER-BERLIN ▫ EICHELHÄHER, HÜHNERGRUPPE, SPECHT

nach der Vollendung zu wahren. Selbst im Gipsabguß soll bei tadellosen Schöpfungen erkenntlich bleiben, ob das Original gegossen, geschnitzt oder gemeißelt ist. Deshalb ist es auch verwerflich, ein Marmororiginal in Bronze nachzubilden oder umgekehrt. Selbst wenn zwei Stoffe in besonderen Fällen eine fast gleich technische Verarbeitung zulassen, wie etwa beim Guß verschiedener Metalle oder der Porzellanmasse für Figürchen, wird sich der Künstler vorerst genau über die differenzierenden Wirkungen der Färbung und des Oberflächenglanzes Rechenschaft ablegen, da das gleiche Modell in Silber, Messing, Zinn, Eisen, Biskuitporzellan, Glasurporzellan usw. vollständig anders aussieht.

Dies hat allerdings zur Voraussetzung, daß der entwerfende Künstler nicht irgendwo in nebelhaften Regionen schwebt und mit weltfremden Idealskizzen Gewerbe und Industrie „beglükken“ will. Wer das Material, für das er einen Entwurf liefert, nicht in allen seinen Eigenschaften und Verarbeitungsmöglichkeiten aus eigener praktischer Anschauung ganz genau kennt, kommt als Kunstgewerbler überhaupt nicht in Betracht, so interessant seine Reißbrettstudien auch sein mögen.

G. E. Pazaurek

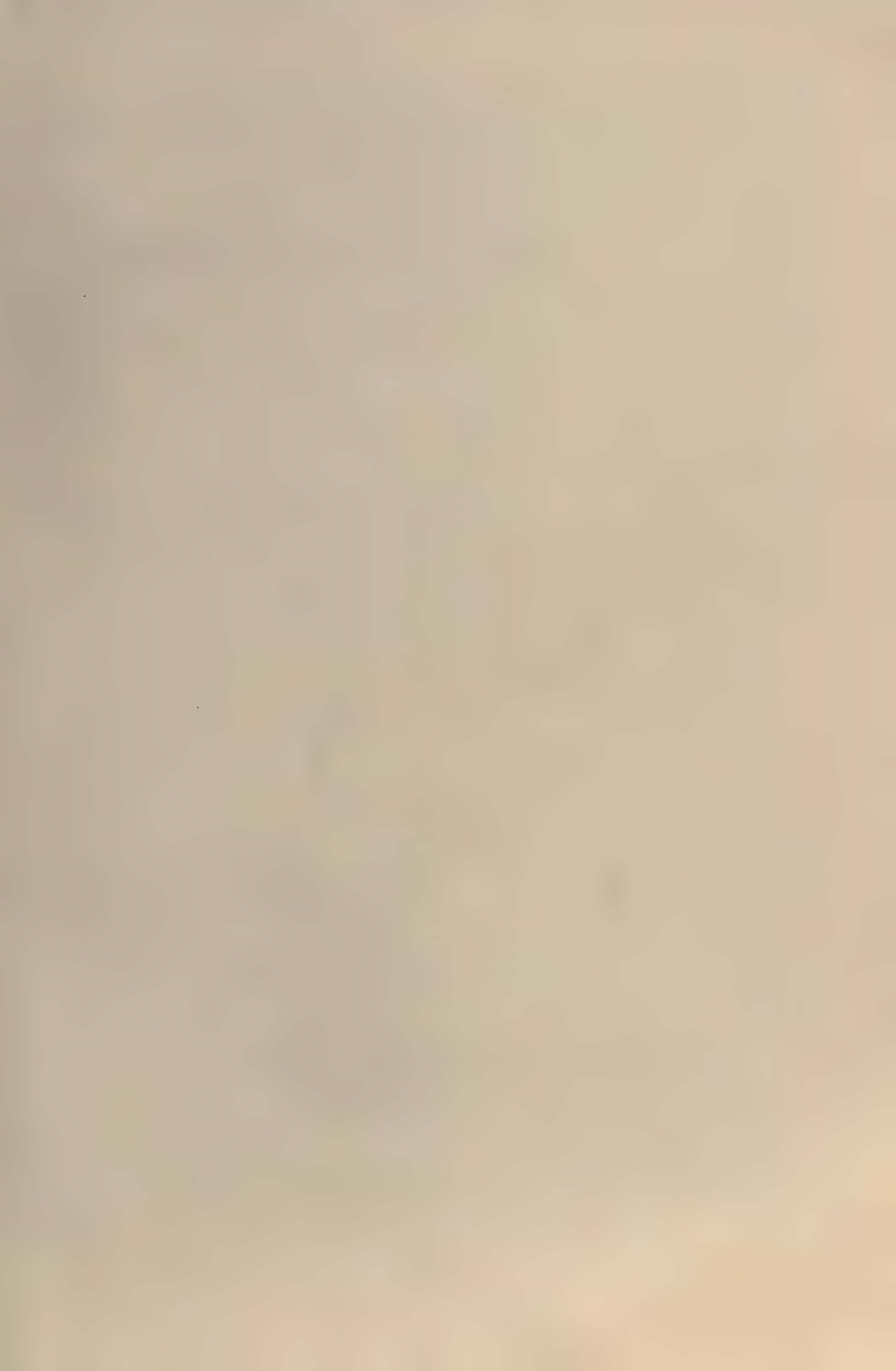


EMIL POTTNER — MANDELKRÄHEN-SCHALE



EMIL POTTNER — JUNGE GÄNSE

AUSFÜHRUNG IN FAYENCE MIT SCHMELZGLASUREN: GROSZHERZOGLICHE MANUFAKTUR, KARLSRUHE





INTERNATIONALE BAUFACH-AUSSTELLUNG LEIPZIG 1913

BLICK VOM HAUPTPORTAL ZUM VÖLKERSCHLACHT-DENKMAL



ARCH. WALTER HESSLING-LEIPZIG ◻ HAUPTEINGANG DER INTERNATIONALEN BAUFACH-AUSSTELLUNG

DIE ARCHITEKTUR DER INTERNATIONALEN BAUFACH-AUSSTELLUNG LEIPZIG 1913

Das Ausstellungsgelände wird durch zwei sich rechtwinklig schneidende Hauptachsen gegliedert, von denen die eine durch die künftige „Straße des 18. Oktober" — wie sie offiziell etwas umständlich heißt — gegeben war, die andere gleichlaufend mit der Leipzig-Hofer Verbindungsbahn gelegt ist. Die Gesamtanlage wurde nach einem Entwurfe der Hauptarchitekten der Ausstellung, der Bauräte Weidenbach und Tschammer, ausgeführt.

Eine Schwierigkeit für die Aufteilung des Geländes lag darin, daß man nicht daran vorübergehen konnte, das Völkerschlachtdenkmal, das in der Verlängerung der ersten Hauptachse liegt, in den weiteren architektonischen Rahmen mit einzubeziehen. Dieser Prospektwirkung zuliebe, die in der Natur nicht ganz so zur Geltung kommt wie auf dem Plane, weil ein nachträglich hingesetzter, stilloser Musikpavillon den Durchblick stört, mußte das Hauptausstellungsgebäude, der Komplex der Hallen für Baukunst, Raumkunst und Kunstindustrie seitlich der Mitte der ersten Achse gelegt werden.

Weit günstiger gestaltete sich die Anlage der Querachse, die von dem östlichen Eingang an der Reitzenhainer Straße ausgeht und durch die Betonhalle von Wilhelm Kreis abgeschlossen wird.

So kommt es, daß durch die Rücksichtnahme auf einen außerhalb der Ausstellungsanlage bestehenden Faktor die schmalere und kürzere Querachse, weil sie in ihrem Lauf und mit ihrem Abschluß das baukünstlerische Uebergewicht hat und an ihrem Anfang der architektonisch bedeutendere und in verkehrstechnischer Hinsicht bequemere Eingang liegt, sich zur eigentlichen Hauptstraße ausgebildet hat, obwohl ihre gärtnerische Ausschmückung einem Vergleich mit der der Hauptallee nicht standhalten kann.

In der Betrachtung der charakteristischen Architekturen beginnen wir mit den Portalbauten an der „Straße des 18. Oktober" von dem Leipziger Architekten Walter Hessling, mit denen die Ausstellungsklassizistik anfängt. Die Formen erinnern zwar lebhaft an die beiden Torgebäude des Brandenburger Tores in Berlin, doch erreichen sie ob ihrer für einen Haupteingang etwas liliputanerhaften Abmessungen nicht im entferntesten die Wirkung ihrer Berliner Urbilder. Mir ist es nicht klar geworden, ob der Architekt

etwas wie Monumentalität anstrebte, auf die er sich aber dann erst bei der Konstruktion des Daches besonnen hätte, das eine im Verhältnis zum Gebäudekörper übertriebene Betonung erfahren hat.

Eine erheblich bessere Leistung bieten die Hallen für Raumkunst, Baukunst und Kunstindustrie von Weidenbach und Tschammer, deren Aeußeres sich in würdigen einfachen Formen dem Ausstellungszwecke unterordnet und durch eine ruhige Selbstverständlichkeit in der Gliederung des Grundrisses und der Massen sich vorteilhaft von manchen stilistischen Gedankenlosigkeiten abhebt. Leider ist aber der Platz, an dem sich diese Gruppe befindet, so gar nicht geschaffen, um dieser sehr anständigen Leistung zu einer ansprechenden Wirkung zu verhelfen. Das Mittelgebäude, an dessen Seiten sich die zwei Längshallen vorschieben, um eine Art Ehrenhof zu bilden, bekrönt ein achteckiger, stumpf abschneidender Turm, dessen Silhouette die ganze Anlage zu einem charakteristischen Mittelpunkt der Ausstellung hätte machen können, wenn die verfehlte Grundplanaufteilung nicht hemmend geworden wäre. So ansprechend und zweckmäßig die Innenräume der Hallen angelegt wurden, so wenig hat die Mittelhalle eine zweckdienliche Gestaltung aufzuweisen. Die Schuld tragen indessen hier nicht die Architekten, die es sich gefallen lassen mußten, daß die ursprünglich für eine andere Gruppe vorgesehenen Räume noch im letzten Augenblick, als eine Dispositionsänderung im wesentlichen nicht mehr möglich war, der Raumkunst eingeräumt wurden. Für die unter dem Turm gelegene Repräsentationshalle jedoch, ihre zum Durchmesser in keinem harmonischen Verhältnis stehende Höhenausmessung und für die wenig glücklich gewählte ornamentale Dekoration der dreizehn im Oval gestellten Säulen des Umganges lassen sich Gründe für ein Mißlingen wohl nicht leicht finden, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß das Bestreben, etwas anderes als das Landläufige geben zu wollen, bei einem Künstler, dem nutzvolle Wirksamkeit näher als eine phantasiestarke Tätkeit liegt, im gegebenen Falle einen Ausgleich beider Funktionen unterbunden hat. Nicht immer findet der Wille einen Weg.

Eine glücklichere Hand hatten dieselben Architekten beim Entwurf der Treppenanlage, die der Schwarzenbergbrücke vorgelagert ist



ARCH. A. UND F. HEROLD-LEIPZIG — PORTAL UND VERWALTUNGSGEBÄUDE, INNENSEITE

ARCH. WEIDENBACH U. TSCHAMMER-LEIPZIG

HALLE DER RAUMKUNST-AUSSTELLUNG

Internationale Baufach-Ausstellung Leipzig 1913



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE ◻ AUSSTELLUNGSGARTEN, BLICK ZUM MUSIKPAVILLON ◻ AUSFÜHRUNG: JAKOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG
Internationale Baufach-Ausstellung Leipzig 1913



LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE ◻ AUSSTELLUNGSGARTEN, BLICK VON DER TERRASSE ◻ AUSFÜHRUNG: JAKOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG

Internationale Baufach-Ausstellung Leipzig 1913



ARCH. HERMANN KUNZE-LEIPZIG BAYERISCHE BIERHALLEN

und das eigentliche Ausstellungsgebiet gegen das Vergnügungsviertel abschließt und es gleichzeitig mit diesem verbinden will. Diese beiden Zwecke, verbunden mit einem dritten, der die Bodenverhältnisse benützt, um der Hauptallee gegen das Völkerschlachtdenkmal hin eine architektonische Steigerung zu geben, verringerten gewiß nicht die Schwierigkeit, dreierlei außerordentlich divergierende Forderungen zu einem annehmbaren Zusammengehen zu zwingen. Dem Gedanken nach haben alle drei Absichten ihre Berechtigung. Wenn schließlich in der Wirklichkeit das abschließende mehr als das verbindende und steigernde Moment in die Erscheinung tritt, so liegt das wiederum nicht in der Architektur selbst, sondern in den schon mehr erwähnten Gründen einer nicht gelungenen Geländeaufteilung.

Vom Hauptgebäude der Ausstellung wenden wir uns zu dem gegenüber liegenden Hauptrestaurant, dessen Urheber E. F. Hänsel in Leipzig, wohl wenig darüber orientiert ist, daß ein Bauwerk ein Organismus ist und jeder Organismus sinnvolle Lebensziele hat. Es soll ihm unbestritten sein, daß ein Restaurant einer großen Ausstellung zunächst die Aufgabe hat, möglichst vielen Personen Unterkunftsgelegenheit zu bieten. Daß er also rein technisch seiner Aufgabe gerecht geworden ist, mag zugegeben werden, eine persönliche Note, die auf die Fähigkeit schließen läßt, geistig ein architektonisches Problem zu erfassen und zu meistern, kann ich in diesem Gefüge von Zufälligkeiten, die originell sein wollen, nicht finden. So wenig befriedigend die Fassade mit den zwei häßlichen, mittleren Vorbauten ist, so wenig geschmackvoll ist das Innere und hier besonders wieder die Ausschmückung des großen Saales, der ein für das Auge auf die Dauer unerträgliches, vielfarbiges Teppichmuster als Wanddekoration und mit den Beinen an die Decke genagelte polygonale Tische als Beleuchtungskörper aufweist.

Was sich sonst noch an Gebäuden an der Hauptstraße zeigt, ist mehr Verlegenheitsarchitektur als Gelegenheitsprodukt im Goetheschen Sinne.

Ein Potpourri, in dem die Operettenmache — wenn der Vergleich gestattet ist — überwiegt, stellen die Bauten an der Lindenallee dar. Es scheint, als ob — um im Vergleich zu bleiben — die verantwortliche Leitung durchgängig weniger Gewicht auf geistigen Gehalt gelegt, als Nachsicht mit tantiemekräftigen Interessenten geübt hat. Die wenigen Anlagen, die



ARCH. E. FRANZ HÄNSEL-LEIPZIG

Internationale Baufach-Ausstellung Leipzig 1913

DAS HAUPTRESTAURANT, BLICK ÜBER DAS BASSIN



ARCH. WEIDENBACH U. TSCHAMMER-LEIPZIG — DAS HAUPT-CAFÉ DER BAUFACH-AUSSTELLUNG

ernst zu nehmen sind, liegen mit Ausnahme des von MAX HEIDRICH gebauten und eingerichteten Hauses der Firmen Bernard Stadler und A. Polich links vom Eingang, so daß wenigstens diese eine Seite der Allee ein einigermaßen befriedigendes Bild für das Auge gibt.

Zunächst das Verwaltungsgebäude von A. und F. HEROLD, Leipzig, mit seinem Säulendurchgang in der Mitte, in dem nur die Giebelplastiken auf der Außen- und Innenseite schon manches Kopfschütteln wegen ihrer hypermonumentalen Proportionen erregt haben, das aber im übrigen sich ohne Prätensionen gibt und den Eindruck eines nüchternen Zweckbaues durchaus nicht umgehen will; doch wurde auch hier viel mit historischen Reminiszenzen gewirtschaftet.

Dem Eingang benachbart liegt das Haus des österreichischen Staates, das außen wie innen Ausstellungsarchitektur zeigt, wie sie sein sollte, und auf den sächsisch-dorischen Säulenstil verzichtet. Ebenso zurückhaltend wie das Aeußere ist die Disposition der Innenräume klar und übersichtlich. Mit Befriedigung kann man feststellen, daß der Chefarchitekt EDUARD ZOTTER sich gleich fern hält von einer akademischen Eintönigkeit, wie von dem anderen Extrem, das sich mit dem Begriff der Wiener Werkstättenrichtung deckt.

In dem daneben stehenden Haus des sächsischen Staates wiederholt sich der anscheinend Mode gewordene Grundriß: ein Mittelbau mit zwei vorspringenden Seitenflügeln, den auch Oesterreich angenommen hat, nur daß in dem sächsischen Haus wieder die dorische Säule zu dem modernen Dach tritt, wahrscheinlich um die Bodenständigkeit der offiziellen Baukunst zu dokumentieren.

Die einzige reizvolle Anlage einer Sonderausstellung ist das Dresdner Haus von OSWIN HEMPEL, das eine im Charakter der Dresdner Moderne mit leisen Anklängen an die geschichtliche Vergangenheit gestaltete Pavillon-Anlage mit einem Vorgarten darstellt. Es erübrigt sich hier, des näheren auf Einzelheiten einzugehen, da eine ausführliche Würdigung später folgen soll.

Zum Schluß noch einige Worte zu den übrigen Abbildungen. Die von WILHELM KREIS entworfene Betonhalle ist als selbständige künstlerische Leistung nicht anzusehen, um so mehr muß man sie nach der technischen Seite hin bewundern, weil sie für die Leistungsfähigkeiten des Eisenbetons auf neue Möglichkeiten hinweist, wenn sie auch an Kühnheit und Genialität der Konstruktion sich mit ihrer gleichaltrigen Breslauer Schwester nicht messen kann.

Das einzige originelle Bauwerk, das einen Er-



ARCH. WEIDENBACH U. TSCHAMMER-LEIPZIG ◻ GROSZE TREPPE U. HALLE D. ARCHITEKTUR D. XX. JAHRHUNDERTS

satz für den sonst üblichen Ausstellungsclou bietet, ist das von den Berliner Architekten TAUT und HOFFMANN in Verbindung mit der Firma Breest & Co. entworfene, ganz aus T-Trägern und Glas gebaute „Monument des Eisens“ in Form einer achtseitigen, dreifach abgestuften Pyramide. Von den übrigen, außerhalb der Hauptstraße liegenden Gebäuden scheint mir noch die Halle für hygienische Baueinrichtungen erwähnenswert, deren Eingangspartie in wohltuender Weise auf die sich überall breit machende dorische Säule verzichtet und selbständiges Gefühl für Raumgestaltung erkennen läßt.

Ueberblickt man die Gesamtarchitektur der offiziellen Bauten, so kann man nur bedauern, daß so wenig selbständige Leistungen zu finden sind. Es ist gewiß nicht von der Hand zu weisen, daß die Erinnerungen an die Zeit vor hundert Jahren einen Einfluß auf die Architekten ausübten, aber zu einer selbständigen Umwertung überkommener Formen und ihrer Nutzbarmachung für moderne Anforderungen ist es doch nur in verschwindend geringen Fällen gekommen. Wer vorurteilslos diese Ausstellung durchwandert, wird mir darin recht geben, daß in ihrer Architektur die Zahl der Gegenbeispiele die der guten bei weitem übertrifft. Im allgemeinen nimmt man an, daß eine Ausstellung Fortschritte zeigen soll und die Leistungsfähigkeit bestimmter industrieller oder künstlerischer Gebiete in konzentrierter Form vorzuführen hat. Daß auf einer Baufach-Ausstellung, in der sich das Hauptaugenmerk von selbst auf die Baukunst richtet, gerade diese so schlecht abschneidet, ist tragisch. Es läßt dies aber erkennen, daß sich die Ausstellungsleitung über die Bedeutung ihres Unternehmens nicht klar geworden ist. Daß Mißgriffe bei der Anlage und Durchführung der Ausstellung überreichlich vorgekommen sind, kann hier nur angedeutet werden, doch soll ein eingehender Bericht über die künstlerische und wirtschaftliche Bedeutung des Unternehmens folgen. DR. OTTO PELKA

•

Ob eine von der Zeit gestellte Aufgabe die rechte Erfüllung fand, zeigt sich vornehmlich daran, ob sie unter den Händen, die mit ihr betraut wurden, in die Tiefe und Breite wuchs. FRANZ MANNHEIMER

•

Die Schönheit steht der Nützlichkeit nie grundsätzlich im Wege. Auch bei der schönen Form kann der höchste Effekt mit den geringsten Mitteln erreicht werden. HERMANN MUTHESIUS

ARCH. WILHELM KREIS

DER BETON-PALAST

Ausführung: Rud. Wolle und Kell & Löser, Leipzig



ARCH. TAUT U. HOFFMANN-BERLIN

DAS MONUMENT DES EISENS

Ausführung: Breest & Co., Berlin



ARCH. EDUARD ZOTTER-WIEN — DAS HAUS ÖSTERREICH

BAUAUSSTELLUNG UND MODERNE ARCHITEKTUR*)

Ausstellungsbauten stehen unter den Gesetzen einer besonderen Aesthetik. Es sind Zweckbauten, meist so sehr, daß sie nach Erfüllung ihres Zweckes nach einem kurzen halben Jahr wieder abgebrochen werden. Sie geben keine reizvollen Ruinen, wie etwa die Burgen, Klöster, Kirchen des Mittelalters. Man beseitigt sie so gründlich, daß nach einem Jahr sich höchstens der Fachmann ihrer noch erinnert.

Sie sind aber zugleich Monumentalbauten: das heißt, sie sollen als solche wirken. Für ein halbes Jahr sollen sie den Eindruck von Pracht, von Reichtum erwecken. Und da ein solcher nur dadurch hervorgerufen wird, daß dem Bau der Schein des Augenblicklichen, Vergänglichen genommen wird, so drängt es die Künstler dahin, Formen von Wucht, massiger Größe, starker Körperlichkeit zu wählen, der Gesamtanlage einer Ausstellung den festlichen Zug eines Forums zu geben.

Endlich sind die Bauten der Kosten wegen aus einem minderwertigen Stoffe herzustellen. Für kurze Zeit geschaffen, der völligen Vernichtung nach der Zweckerfüllung gewiß, müssen sie mit geringen Mitteln hergestellt werden: Balken und Lattenwerk, umkleidet mit Kalk, Gips, Zement.

Die Bauten sind selbst Ausstellungsgegenstände — und zwar nirgends mehr als auf einer Baufach-Ausstellung. Sie sollen zeigen, wie die Architekten in ihrem Fach denken, welche Stufe des Könnens sie erreichten; sie sollen die Baugesinnung vergegenwärtigen, das ästhetische Glaubensbekenntnis aussprechen.

*

Die „ewigen“ Gesetze der Aesthetik leben nach Ibsen höchstens zehn Jahre lang. Wir sind vielleicht einem Sterbetage eines solchen

*) Wir entnehmen diese Sätze einem ausführlicheren Aufsatz in der Zeitschrift „Bauen und Wohnen“, der offiziellen Publikation der Internationalen Baufach-Ausstellung Leipzig 1913.



BAURAT O. KRAMER-DRESDEN

GEBÄUDE DES SÄCHSISCHEN STAATES

Internationale Baufach-Ausstellung Leipzig 1913



BAURAT O. KRAMER-DRESDEN GEBÄUDE DES SÄCHSISCHEN STAATES
Plastische Arbeiten von Bildhauer Rudolf Born-Dresden

Gesetzes nicht zu fern. Eine Baufach-Ausstellung kann ja sehr wohl — oder soll vielmehr — den Geburtsschein für eine neue Zeit, oder die Beglaubigung für den Thronwechsel der ästhetischen Gesetze ausstellen. Je nach ihrer Stellung werden die einen das Kommende bejubeln, die andern das um die sinkende Herrschaft ringende Alte zu verteidigen suchen. Es ist sicher Pflicht jedes, der sich für die Zukunft deutschen Bauschaffens zu seinem Teil mit verantwortlich fühlt, zu den Fragen Stellung zu nehmen, einmal Umschau zu halten und sich klar zu machen, auf welchem Wege wir uns befinden.

*

Wir stehen vor einer erneuten Bewunderung Schinkels. Also nach einem Anlauf zu eigener Zeitkunst ein Zurückgreifen auf einen alten Stil — und zwar einen solchen aus zweiter Hand. Nicht die mit dem Spaten arbeitenden Archäologen sind die Führer, sondern unsere Urgroßväter. Der Erkenntnis, daß wir eine Zeit der Uebertreibungen, der Willkür, des selbstherrlichen Eigenwillens durchgemacht haben, folgt das Streben nach jener Einfachheit der Deutschen der napoleonischen Zeit. Das Wort von der edlen Einfalt, der noble simplicité dämmert von ferne wieder auf, wie die Kantsche und Hegelsche Philosophie wieder neu erwacht ist. ... Unsre Architektur, die sich überhitzte im Erfinden, beginnt sich im Entlehnen wieder zu erholen.

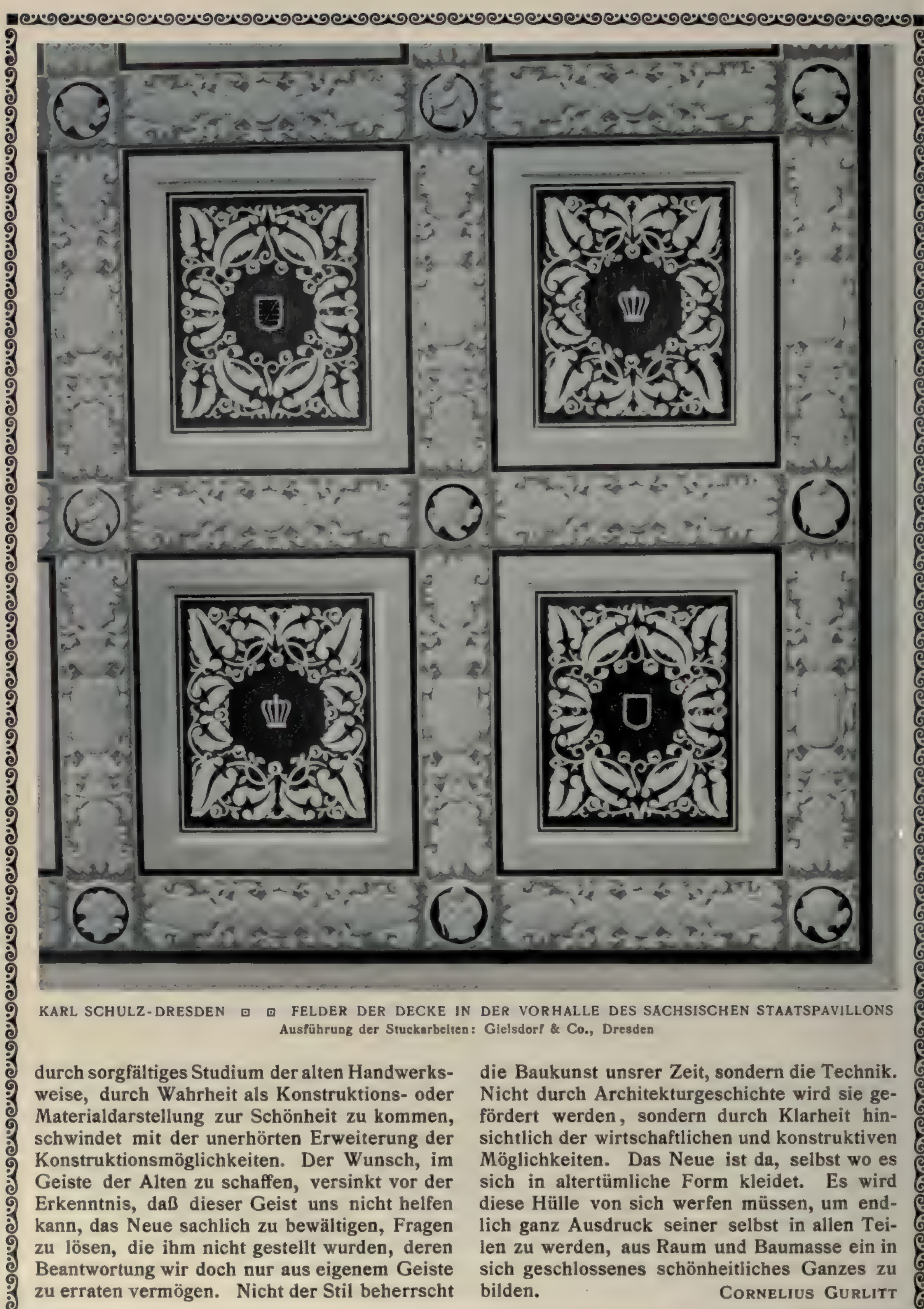
▪

Es gilt nicht, unsre Zeit zu loben oder zu tadeln: es gilt sie zu verstehen und ihrem Wesen zu folgen. Und ihr Wesen steht aufs engste in Zusammenhang mit dem Fortschritt der Technik. Nicht das Material beherrscht mehr den Bau, sondern wir haben gelernt, Materialien zu schaffen, die wir beherrschen, die sich unserm Willen auf Raumgröße und Raumwirkung fügen müssen. Die Hoffnung,



BAURAT O. KRAMER-DRESDEN ◻ VORHALLE IM AUSSTELLUNGSGEBÄUDE DES SÄCHSISCHEN STAATES

Malerei von Karl Schulz-Dresden; Brunnen und Reliefs von der Kgl. Porzellan-Manufaktur Meißen



KARL SCHULZ-DRESDEN ▫ ▫ FELDER DER DECKE IN DER VORHALLE DES SÄCHSISCHEN STAATSPAVILLONS
Ausführung der Stuckarbeiten: Gielsdorf & Co., Dresden

durch sorgfältiges Studium der alten Handwerksweise, durch Wahrheit als Konstruktions- oder Materialdarstellung zur Schönheit zu kommen, schwindet mit der unerhörten Erweiterung der Konstruktionsmöglichkeiten. Der Wunsch, im Geiste der Alten zu schaffen, versinkt vor der Erkenntnis, daß dieser Geist uns nicht helfen kann, das Neue sachlich zu bewältigen, Fragen zu lösen, die ihm nicht gestellt wurden, deren Beantwortung wir doch nur aus eigenem Geiste zu erraten vermögen. Nicht der Stil beherrscht die Baukunst unsrer Zeit, sondern die Technik. Nicht durch Architekturgeschichte wird sie gefördert werden, sondern durch Klarheit hinsichtlich der wirtschaftlichen und konstruktiven Möglichkeiten. Das Neue ist da, selbst wo es sich in altertümliche Form kleidet. Es wird diese Hülle von sich werfen müssen, um endlich ganz Ausdruck seiner selbst in allen Teilen zu werden, aus Raum und Baumasse ein in sich geschlossenes schönheitliches Ganzes zu bilden.

CORNELIUS GURLITT

WILLI GEIGER

Dem Haupt- und Kardinalsatz der Milieuhistoriker, daß die Umwelt den Menschen mache, darf man nur eine beschränkte Bedeutung zubilligen. Er versagt überall da, wo ein Schaffender schon beim ersten Schritt in die Oeffentlichkeit in schroffen Gegensatz tritt zu den Zuständlichkeiten seiner Heimat, seines Vaterhauses, seiner Lehrmeister, seiner Mitbürger, seiner Altersgenossen. Er bleibt immer unanwendbar auf geniale, schöpferische Naturen, er gilt nur für die breite Mittelschicht und vielleicht für jene relativ kleinen Geister, die sich Führer dünken und doch nichts anderes zuwege bringen, als Ideen, die Eigentum ganzer Generationen und Nationen sind, zu Prinzipien zu organisieren.

Nun tritt aber jeder schöpferische Geist — denn das ist eben das Wesentliche des Schöpfertums — in einigen Gegensatz zu bestehenden Verhältnissen, zu überkommenen Werten, zu eingebürgerten Ideen, zu gebräuchlichen Ausdrucksformen. Ich will damit nicht sagen, daß die Schöpferkraft in dem Grade großartiger ist, als sich der Schöpfer entschiedener von der Umwelt, aus der er hervorgegangen ist, loszureißen weiß. Eine gewisse Tradition, ein gewisses zärtliches Festhalten an Vererbtem, jung Erlebtem, Anerzogenem gibt erst die Garantie einer persönlichen Kultur, denn im Gegensatz zum Genie ist Kultur nicht eine Augenblicksschöpfung, die der Wille des Weltgeistes durch ein Machtgebot ins Dasein zaubert, sondern an der Kultur bauen Generationen; das Genie aber entspringt einer momentanen Weltschicksalslaune. Und so mag es sich denn ereignen, daß Genie und Kultur nicht das mindeste gemeinsam haben. Wo indessen wie bei Johann Wolfgang Goethe die höchste Potenz genialer Menschlichkeit und genialer Künstlerschaft auf der Folie einer außerordentlich hochentwickelten Kultur in die Erscheinung tritt, da darf man sich eines der Höhepunkte der Menschheit in glücklicher Trunkenheit rühmen . . .



WILLI GEIGER ■ „EINE SAITE GERISSEN“ (TUSCHZEICHNUNG AUS „SEELE“. 1902)

Willi Geiger weist diese beiden Merkmale mit erstaunlicher Prägnanz auf: ein Losreißen, das seiner genialischen Leidenschaft Zeuge ist, und ein Ausschöpfen aller Kulturmomente, die ihm seine Zeit und das Einleben in vergangene Perioden darbietet. Schon mit seinem ersten Werk „Seele“, einer Folge von 20 Tuschzeichnungen, ist er in scharfen Gegensatz zu seiner Umwelt getreten. Diese Blätter suchen sehr abstrakte Dinge zu intensivem bildmäßigen Ausdruck zu bringen, nicht durch Uebertragung auf reale Erscheinungen, sondern durch einen sehr aparten und Geiger eigentümlichen Stil, dessen Art mehr auf psychische und intellektuelle Ausdrucksmittel als auf Zuständlichkeiten gestellt ist. Wie kam Geiger zu diesem Ventil seiner Kunst, wie konnte er für das, was ihn bewegte und nach künstlerischem Ausdruck in ihm rang, gerade diese Form finden?

Geiger stammt aus einer deutschen Kleinstadt von anheimelnder bayerischer Gotik: aus Landshut. Ein Bürgerhaus voll ausgezeichneter, tüchtiger Menschen, deren Sinn aber durchaus auf die praktischen Realitäten des Lebens gerichtet ist, das ist seine Heimat, seiner Jugend Stätte. In der Landshuter Realschule fand Geigers künstlerische Phantasie wohl auch keine Nahrung, die ihn zu einem so exzeptionellen Ausdruck hätte aufreizen können. Auch nicht am Münchner Polytechnikum und an der Münchner Kunstgewerbeschule, wo er studierte, um künftig als Zeichenlehrer in irgendeiner bayerischen Provinzialstadt talentlosen Mittelschülern die Geheimnisse quadratischer und runder Ornamente zu enthüllen . . . Noch während seiner Studienzeit auf der Kunstgewerbeschule indessen war es, daß die ersten seiner genialen Zeichnungen entstanden. Von Kindheitseindrücken, von Landschafts- oder Schuleinflüssen konnte bei ihrer Konzeption keine Rede sein. Max Klingers graphisches Werk, das damals im Mittelpunkt der künstlerischen Diskussion stand, mochte vielleicht Geigers Phantasie



WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG „FLIEHENDE MENSCHEN“ (RADIERUNG)

einige Befruchtung zugeführt haben, aber ganz sein eigen und unerhört bleibt Geigers neue Ausdrucksform, die gleich weit von der Wirklichkeit wie von der Groteske des Karikaturisten entfernt ist. Woher also floß ihm die Kunst? Ihr Besonderes, Unerlernbares? Man steht ohne Antwort, wie immer, wenn man an die letzten Rätsel künstlerischen Schaffens, an das Genialitätsproblem rührt, von dem oben die Rede war. Und fast möchte man an Mächte denken, die wir nicht erforschen können, und die sich des Künstlers nur als eines Instrumentes bedienen, um sich zu „materialisieren“ ...

Geiger hatte die zwanzig Blätter der „Seele“, von denen die meisten von stürmischem Impuls auch im Thematischen getrieben sind und nur einige wenige zu literarisch-spintisiert erscheinen, in aller Stille und Heimlichkeit geschaffen. Er überraschte damit seine Lehrer — er war inzwischen zu Stuck an die Akademie gegangen — und die meisten seiner Freunde. Einen Teil der Blätter stellte er im Jahre 1903 in dem kleinen, damals namentlich bei den jungen Kunstenthusiasten sehr beliebten Salon von Krause in München an der Gabelsberger Straße aus. Kurze Zeit nachher behing er mit den Blättern des ganzen Zyklus die Wände eines kleinen Sälchens im Münchner Künstlerhaus, wo eine derartige Kunstäußerung geradezu unerhört erscheinen mußte. Nur einen Abend über sah man die Blätter da, und es war das auch sonst ein seltsamer Abend. Denn am Rednerpult stand ein sehr junger und doch schon überstudierter Kunstästhet und suchte den alten Literaten Wilhelm Heinse, den Petroniusübersetzer und Ardinghello-Dichter, hauptsächlich in seiner Eigenschaft als Kunstphilosoph zu analysieren, ihn in einen gelehrten

Zusammenhang mit Lessing und mit Winckelmann zu bringen. Es war ein gutgemeintes, aber verstaubtes und unnützes Beginnen. Unnütz namentlich angesichts der jungen Kunst Geigers, die fanfarenlaut ein neues Kunstevangelium predigte . . .

Daß Geiger als Ausdrucksmittel seiner Kunst die graphische Form wählte und sie, abgesehen von malerischen Exkursionen, die aber nie das Entscheidende von Geigers Kunst geben oder auch nur geben wollen, während des nun hinter ihm liegenden ersten Jahrzehnts seines Schaffens beibehielt, erscheint mir nicht nur als ein Zeichen der Selbstzucht und des schätzenswertesten Konzentrationsbedürfnisses, sondern auch als ein Zeichen hoher Klugheit. Geigers künstlerische Veranlagung neigt zum Aphoristischen. Ihm strömen aus einem unverbrauchten Innern die Gedanken, Motive drängen sich ihm fast allzureich zu, und sein Stift und seine Radiernadel arbeiten so sicher, seines Stils endlich darf er so gewiß sein, daß sich ihm die Gestaltenfülle, die um ihn wogt, mit wenigen Strichen in kurzer Zeit zum Bilde formt. Und gerade diese unmittelbare Frische, dieses Nicht-Ausgetüftelt-sein, dieses kecke, leichte Gestalten, dieses straffe Durchhalten der gleichen Stimmung gibt Geigers Blättern ihre Eigenart. Ich könnte mir Geigers Arbeitsweise nicht anders vorstellen, als er sie übt: nur so leicht, keck, hüpfend, d. h. im besten Sinne graphisch und nichts am Gewicht einbüßend, da



WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG „DER SKANDAL" (RADIERUNG)



WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG STIERKAMPF-SZENE (RADIERUNG)

sie aus einem noch um kein Nennenswertes verminderten inneren Schatze schöpft. Ich könnte mir beispielsweise nicht vorstellen, daß sich Geiger mit der Zähigkeit eines Wilhelm Leibl vor seine Modelle setzt und mit einer geradezu ingrimmigen Unerbittlichkeit gegen sich selbst die letzten Möglichkeiten des Ausdrucks aus den Modellen herausholt und in seine Bilder bringt. Am „Kirchenbild" hat Leibl drei Jahre lang gemalt; und es ist nur selbstverständlich, daß der Künstler nicht drei Jahre lang um sich und in sich die gleiche Stimmung bewahren konnte; es kam ihm ja auch gar nicht darauf an, Stimmungskunst zu schaffen, sein Ziele lagen wo anders. Nicht so Geiger. Ihm ist die Stimmung Anfang und Ende. Und hat er auch die melancholische Philosophiehaftigkeit seines entscheidenden Jugendwerkes „Seele" in manchem abgetan, die Erinnerung an diese Zeit, wo durch sein Werk immer der knöcherne Tod spektakelte, ist in ihm unverloren geblieben, und immer noch beherrscht die Stimmung sein Schaffen, trotzdem er, wie alle reif gewordenen Künstler, mehr und mehr die Bedeutung der Technik erkennt und mit technischen Schwierigkeiten und Experimenten liebäugelt. . .

Daß die in ihrer Sonderart bedingten Hemmungen, welche die Malerei viel freigiebiger an ihre Jünger „verschenkt" als die Graphik, für das Eigentliche und Persönlichste seiner Kunst wenig förderlich seien, hat Geiger schon mit den wenigen Gemälden, die er schuf, bewiesen. Man darf nicht glauben, daß ihn malerische Schwierigkeiten oder die Furcht vor dem Versagen der Kräfte abschreckten. Ich kenne seine Kopien nach Velazquez und Goya aus dem Madrider Prado — sie sind malerische Meisterwerke, die in einer Geschichte des Kopierens ihren Platz in der Nähe der Lenbachschen Tiziankopien für den Grafen Schack finden müßten. Denn auch die Geigerschen Kopien bekunden wie diese, daß der Kopist durch die Epidermis der Bilder hindurchsah, und daß sich ihm ihr tieferes Wesen erschloß. Wer aber Velazquez und Goya nicht nur erkennen, sondern auch in großzügigen, transskribierenden Kopien nachschaffen kann, hat doch wohl den Beweis erbracht, daß er sich auch der Farben und des Malgeräts zu bedienen und



WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG STIERKAMPF-SZENE (RADIERUNG)

selbst als Maler zu bestehen weiß. Malte aber Geiger ausnahmsweise einmal, so waren es immer Realitäten, die er abschilderte: in früher Zeit, da er einmal ein halbes Jahr lang an der Akademie in Venedig eingeschrieben war, allerlei buntes Segelzeug der Lagunen, dann in der Heimat Pferde und Landschaften aus dem köstlichen Bayerischen Wald, in Madrid und Rom kleine bunte Lebensausschnitte, in Tunis das Meer und die Küste und dazwischen wohl auch einmal ein paar Bildnisköpfe, von denen ihm das charakteristische Profil Siegfrid Wagners die größte künstlerische Befriedigung gewährte. Nie indessen dachte Geiger daran, jene abstrakten Momente und psychischen Motive, die seine graphische Kunst beherrschen, ins Malerische zu übertragen, und ich preise diese ästhetische Reinlichkeit und diese bei einem Künstler nicht eben selbstverständliche Selbstkritik.

* * *

In Geigers Erstlingswerk lagen alle jene Momente, deren hier gedacht wurde, im Kern beschlossen. Sie fanden reineren und höheren Ausdruck in jedem seiner folgenden Werke. Peter Halm, der einst auch der Lehrer Karl Stauffers aus Bern gewesen, unterwies ihn in der Kunst des Radierens. Geiger lernte dieses künstlerische Ausdrucksmittel in kurzer Zeit meisterhaft beherrschen, und er schätzte es bald höher als die Malerei selbst. Der Farbe an sich konnte er leicht entraten. Brauchte er doch als Radierer auf malerische Wirkungen nicht zu verzichten, da dem Radierer, wie Struck in seinem bekannten Radierbuch schreibt, „die ganze Tonleiter vom dunkelsten Schwarz des starkgeätzten Striches bis zum reinen Weiß des Papiertons zur Verfügung steht; ja, er kann sogar durch die verschiedene Art, wie er die Striche führt, ätzt oder in das blanke Kupfer einkratzt, eine ausgesprochen farbige Wirkung erzielen und den Beschauer vergessen machen, daß das Blatt, auf welches er blickt, nur aus Tonunterschieden einer einzigen Farbe entstanden ist".

Schon ein frühes, aus Anlaß eines akademischen Wettbewerbes geschaffenes Blatt „Der Durst" zeigt Geiger souverän im Gebrauch der technischen Hilfsmittel. Eine Mappe, die unter dem Titel „Liebe" zehn Radierungen über dieses unerschöpfliche Thema zusammenfaßte, bewies erneut, daß ihm die Radierung taugte, seine Motive zu unerhört plastischem Ausdruck zu bringen und sie zu Lebenssymbolen zu steigern. Mit verhältnismäßig wenigen



WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG — FEDERZEICHNUNGEN

Aus der Mappe „Aphorismen“; Verlag E. W. Bonsels & Co., München



WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG „HALALI" (RADIERUNG)

darstellerischen Mitteln trifft Geiger jedesmal die Stimmung und hält sie fest. Sein Stil, der von eindringlicher Beredsamkeit und von unauslöschlicher Einprägsamkeit ist, geht auf das Weglassen aus. Auf das Vereinfachen, Andeuten, auf markenhafte Prägnanz, die namentlich der wahrhaft beglückenden Fülle seiner Exlibris*) zugute kommt und ihnen im besten Sinn die Knappheit alter Buchzeichen gewährt, ohne daß jene Trockenheit, die den nur ornamental-typographischen Bucheignersignets innewohnt, bei ihnen aufkäme. Im Gegenteil, eine gewisse flotte dekorative Note, die sich freilich nie zu dem in München landesüblichen zopfigen Schnörkel bequemt, zeichnet die Geigerschen Exlibris, die allesamt voll Beziehungen zum Künstler wie zum Bucheigentümer stecken, aus — sie kehrt wieder in zahlreichen Vignetten, Signets, Initialen, Briefköpfen und sonstigen Arbeiten der Gebrauchsgraphik, und sie bekundet sich auch in mancher seiner großen Stierkampfradierungen, zumal in den zuletzt erschienenen Einzelblättern. Hier tritt sie vornehmlich in der Art der Raumaufteilung zutage. Immer wieder macht mich ein Durchblättern Geigerscher Mappen glauben, einen bedeutenden Anteil an der suggestiven Wirkung der Geigerschen Kunst habe die ganz eminente Raumdisposition des Künstlers. Seine berühmten „Stierkampf"-Blätter, die unter dem Eindruck zahlreicher Gefechte, denen Geiger in Madrid und Sevilla beiwohnte, entstanden sind, zeigen diese Raumaufteilung am sinnfälligsten. Links oben in der Ecke sieht man eine Schar von Banderillos um den gereizten Stier. Nur etwa ein Sechstel der Kupferplatte nehmen diese Gestalten ein — fünf Sechstel belebt ein nervöses und körniges Gekritzel, das sich wie Platten-Zufälligkeiten anläßt. Aber der Eindruck außerordentlicher Weiträumigkeit der Arena ist auf diese Weise vom Künstler unbeschadet des kleinen Formats seiner Kupferplatte restlos erzielt worden. Aehnlich verhält

*) Das gesamte Exlibris-Werk Willi Geigers erscheint diesen Sommer im Selbstverlag des Künstlers.



WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG VENUS SOCIA (RADIERUNG)
Aus: „Verwandlungen der Venus"; Verlag Robert Bischoff, München

es sich mit dem seiner sogenannten Florentiner Radiermappe einverleibten Blatt „Fliehende Menschen", Gestalten, die von links oben in sinnverwirrendem Tempo in die weite Leere, die sich vor ihnen auftut, stürzen: eine Flucht Verzweifelter ins Chaos. Indessen leuchtet die Geigersche Raumdisposition nicht überall so ohne weiteres ein wie hier. Sie beherrscht aber auch zahlreiche der Exlibris, bestimmt u. a. die muffige Stimmung des feinen Blattes „Venus socia" und feiert Triumphe in den in Rom entstandenen Tuschzeichnungen erotischer Natur, die zu dem Zyklus „Das gemeinsame Ziel" vereinigt wurden.

* * *

Daß ein so eigenwilliger Künstler wie Willi Geiger auch als Illustrator auftreten werde, war nach seinen ersten Arbeiten nicht zu erwarten. Wir begreifen es natürlich, daß er ein Illustrator seiner selbst wurde (besonders in seinen „Aphorismen"), und es hätte mich auch persönlich nicht gewundert, wenn Geiger, der die Feder sehr gewandt zu handhaben weiß, eines schönen Tages irgend ein romantisches Dichtwerk geschrieben hätte, halb Poe, halb Eichendorff, widerspruchsvoll und schwer deutbar wie alle seine Persönlichkeitsbekundungen, und wenn er einen solchen künstlerisch geschauten Roman auf seine Art illustriert hätte. Mehr oder weniger hat er ja etwas Aehnliches in seinem „Gemeinsamen Ziel" vollbracht — hat er da auch nicht einen Roman geschrieben, so scheint es doch, daß ihm ein geträumter Liebesroman mit wahrhaft Aretinischen Sexualfinessen die Leitmotive zu den Illustrationen dieses Zyklus eingegeben hat.

Aber Geiger hat auch eine Illustratorentätigkeit im wörtlichen Sinne ausgeübt. Das bedeutet, daß seine Kunst biegsam ist wie eine Damaszener Stahlklinge. Daß er schon stark genug ist, sich selbst zu verleugnen, ohne sich selbst aufzugeben. Daß seine Kunst schon unabhängig geworden ist vom Thema. Daß alle Literaturhaftigkeit, die ihr, als einer Tochter der literaturschwangeren Zeit um 1900, anhaftete, abgestreift ist. Rede ich von Geigers Illustratorentätigkeit, so meine ich seine





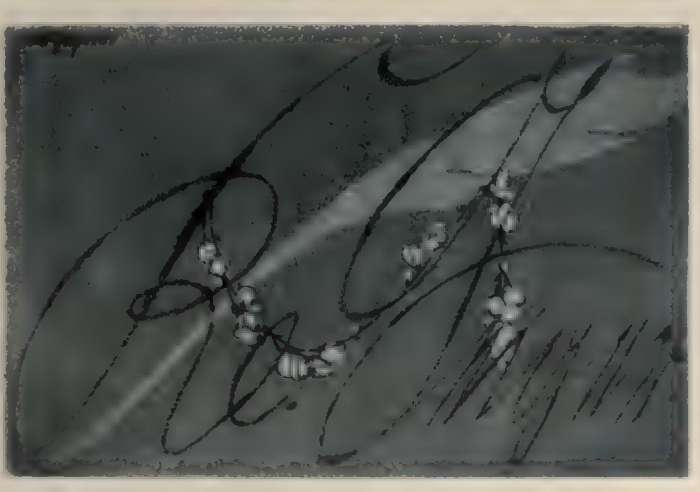
WILLI GEIGER EXLIBRIS

Aus der Mappe „Exlibris-Radierungen"; Verlag Robert Bischoff, München

Zeichnungen in der „Jugend" und in einer verschollenen Zeitschrift „Auster", seine Postkarten, die er zu mancherlei Festen beisteuerte, seine Buchtitel, seinen Buchschmuck. Ich meine aber damit *nicht* seine Radierungen, die aus Dehmels Versbuch „Verwandlungen der Venus" ihre Motive holten. Denn hier kann nicht von Illustrationen schlechtweg gesprochen werden, sondern von genialen freien Schöpfungen, die von der gleichen Stimmung getragen wie Dehmels Verse, die nämlichen erotischen Themata selbständig variieren, die Phantasien sind über die gleichen Motive, welche der Künstler im Bild ganz anders verdichtete als der Dichter im Vers. Als zusammenhängender Zyklus können diese Radierungen sicher für Geigers reifste Arbeit angesehen werden, wenn auch manches spätere Einzelblatt, etwa das gespenstische „Halali", als isolierte Erscheinung, als geschlossener Eindruck in der Wirkung unmittelbarer ist. . . .

Aus Geigers reichem und eigentlich ganz selbstverständlich und wie von selbst gewachsenem Werk bilden die hier genannten und skizzierten Arbeiten nur einen Ausschnitt. Sie hier vollständig aufzuzählen und zu rubrizieren, mußte als aussichtslos aufgegeben werden; es konnte nur darauf ankommen, einige Leitmotive und Urprinzipien Geigerscher Kunst andeutungsweise zu entschleiern, um so einen Weg zu einer der temperamentvollsten und selbständigsten Persönlichkeiten unter den jüngeren deutschen Künstlern zu zeigen.

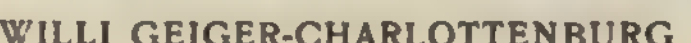
Georg Jac. Wolf



WILLI GEIGER EXLIBRIS

Exlibris Richard Schaid. („Dichter in Deutschland“ od. „der Dichter u. der Dichterling.“ – Willi Geiger, Rom II 05)







WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG EXLIBRIS-ZEICHNUNGEN















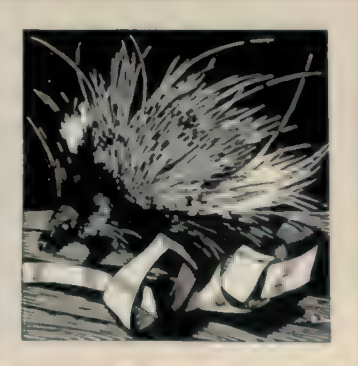




AUS: „BRIEFKÖPFE UND INITIALEN“, 40 DEKORATIVE LEISTEN VON WILLI GEIGER
Verlag: Carl Fr. Schulz, Frankfurt a. M.







WILLI GEIGER, VIGNETTEN ▫ AUS DER MAPPE „DAS TIER“, VERLAG E. W. BONSELS & CO., MÜNCHEN



PAUL BORNER WEIHNACHTSMANN

Ausführung mit Muffelfarben: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Meißen





PAUL BORNER — ODALISKE UND HARLEKIN
Ausführung mit Muffelfarben: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Meißen

DIE KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR IN MEISZEN UND IHRE NEUEREN ARBEITEN

Das moderne Porzellan könnte in diesem Jahre, wo die Jubiläen und Denkfeiern, die nationalen und höfischen Feste einander drängen, wo keiner Gegenwartsbetrachtung die Grundlage eines historischen Rückblickes fehlen darf, auch ein Jubiläum begehen. Wenn das nicht geschieht, so wird niemand darin einen Akt der Pietätlosigkeit finden. Denn einesteils darf eine aristokratische Kunst, wie sie in Böttchers unsterblicher Erfindung ruht, die breite Straße des Alltäglichen um so eher meiden, als ihre Tradition mit patriotischen und politischen Erscheinungen, welche heute das Totalbild der Säkularbegeisterung beherrschen, in keiner Weise verknüpft ist. Weiter aber kann der Verzicht auf retrospektive Gedanken als ein gutes Zeichen für die innere Jugendlichkeit und Spannkraft gelten. Denn eine Epoche, die ihr Antlitz mit deutlicher Bewegung der Zukunft zuwendet, wird nicht leicht dem Ausgraben vergangener Existenzbilder zu viele Opfer bringen. Und das moderne Porzellan hat sich einen festen Platz in dem Kreise der Sinneskultur der Gegenwart erobert; die Linie seiner Entwicklung weist, so viele Einflüsse sie auch von den verschiedensten Seiten umkreisen, nicht rückwärts, sondern vorwärts.

Der Chronist hat das Recht, die Jahresringe in dem mächtigen Stamm auch dann bloßzulegen, wenn die Krone in einer Fülle kräftig aufschießender Zweige und Triebe prangt. Es war vor 25 Jahren, als die Königliche Porzellanmanufaktur von Kopenhagen auf der Nordischen Industrieausstellung zum ersten Male mit den Arbeiten an die Oeffentlichkeit trat, die als die Früchte ihrer künstlerischen und technischen Reorganisation anzusehen sind. Unter Leitung des Malers Arnold Krog war die 1754 gegründete Fabrik aus der Gedankenlosigkeit der Rokoko-Nachahmung herausgerissen und auf eine völlig neue und selbständige Basis gestellt worden. Die Anregungen der japanischen Keramik wurden von Grund aus durchgearbeitet; aber die festesten Wurzeln der neuen schöpferischen Kraft lagen doch



BÜFETTSCHALE MIT AUFGLASUR-MALEREI VON PAUL BÖRNER ▫ KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISZEN

in dem Erdreich der heimischen Scholle. Die Vervollkommnung der Unterglasurtechnik, der kristallinischen Glasuren ist von anderen Manufakturen eingeholt worden. Unerreicht aber blieb die Kraft und Einheitlichkeit des Stilempfindens, die das Reich der Tierplastik beherrscht. Diese Enten, Robben und Möven, diese Katzen und Eisbären, die ganze Menagerie ruhender und spielender, schwimmender und gleitender, zärtlicher und drohender Lebewesen stand als eine Welt von nie gesehener Ursprünglichkeit, von sieghafter Selbstverständlichkeit der plastischen und malerischen Natur auf einmal vor uns. Da war die Wiederentdeckung des nationalen Charakters, die man ersehnte, da war der Respekt vor dem Material und seiner Bildsamkeit, da war das Erfassen des momentanen Ausdruckes und dabei das Eingehen auf den vitalen Stil des einzelnen Tieres, die Betonung des wesenseignen Umrisses und das intuitive Weglassen des nicht in der Gesamtheit der farbigen Erscheinung Notwendigen. Und in den Vasen und Schalen lebte eine weiche, ruhig atmende Anmut, die mit Blumen, Tang und Muscheln, Algen und allerhand Seegetier den neuen Formen ein Gewand von reichem und frischem Leben gab.

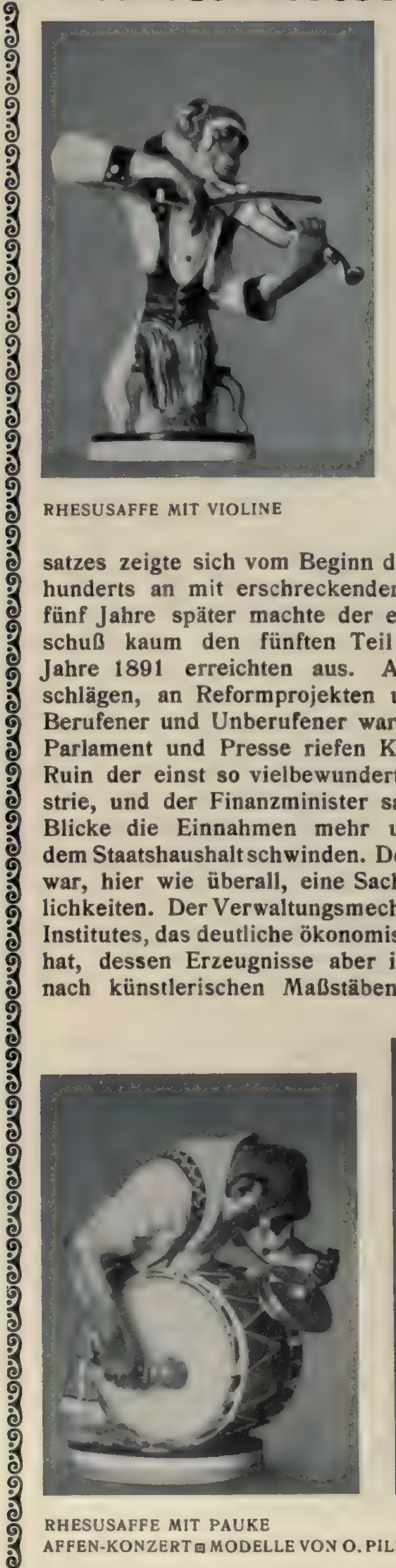
Die Pariser Ausstellung von 1889 begründete den Ruhm der nordischen Porzellankunst im weiteren Europa. Werke wie Pietro Krohns Reiherservice, das er für Bing & Gröndahl entwarf, wie manche Arbeiten der schwedischen Fabrik von Rörstrand sprechen heute nicht mehr mit der Stärke zu uns wie damals. Aber die Rolle des Führers auf dem Wege zu einem neuen Stil blieb dem skandinavischen Porzellan



BÜFETTSCHALE MIT AUFGLASUR-MALEREI VON PAUL BÖRNER ▪ KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR, MEISZEN

gewahrt. Wir erlebten das Schauspiel, wie Manufakturen von wahrhaft königlicher Tradition, Sèvres und Berlin, den technischen Errungenschaften der Kopenhagner Einlaß gewährten. Wenn die Assimilation der künstlerischen Anregungen, die ja mit der Neugestaltung der Fabrikationsmethoden Hand in Hand ging, nicht immer zu befriedigenden Ergebnissen führte, so wird sich kein Einsichtiger darüber wundern. Weder Frankreich noch Deutschland besaßen ja jene Einheitlichkeit und Unverfälschtheit des nationalen Charakters, wie sie sich in den Erzeugnissen der nordischen Fabriken mit überraschender Kraft und Stilsicherheit dokumentierte. Aber ein Vierteljahrhundert hat genügt, hier den Schutt der Tradition wegzuräumen und die Keime einer selbständigen, ihrem Inhalt wie ihrer Formgebung nach neue Ziele verfolgenden Kunst zu legen. Und im Kreise der Unternehmungen, die heute das Ansehen der deutschen Kunstindustrie im Auslande stützen, ist der Königlichen Porzellanmanufaktur in Meißen ein vornehmster Platz eingeräumt.

Was Menschen Uebles tun, das überlebt sie, das Gute wird mit ihnen oft begraben. Der Spruch des klugen Tribunen, der ja nicht nur das Persönliche trifft, ist für die Meißner Manufaktur lange Zeit zur trüben Wahrheit geworden. Die schlimme Zeit des deutschen Geschmacks hat das, von ehrwürdigen Organisationsvorschriften aller Art umfriedete Staatsinstitut nicht verschont. Den materiellen Erfolgen, die im Anschluß an die Pariser Weltausstellung von 1889 blühten, entsprachen die künstlerischen nicht. Der Rückgang des Ab-

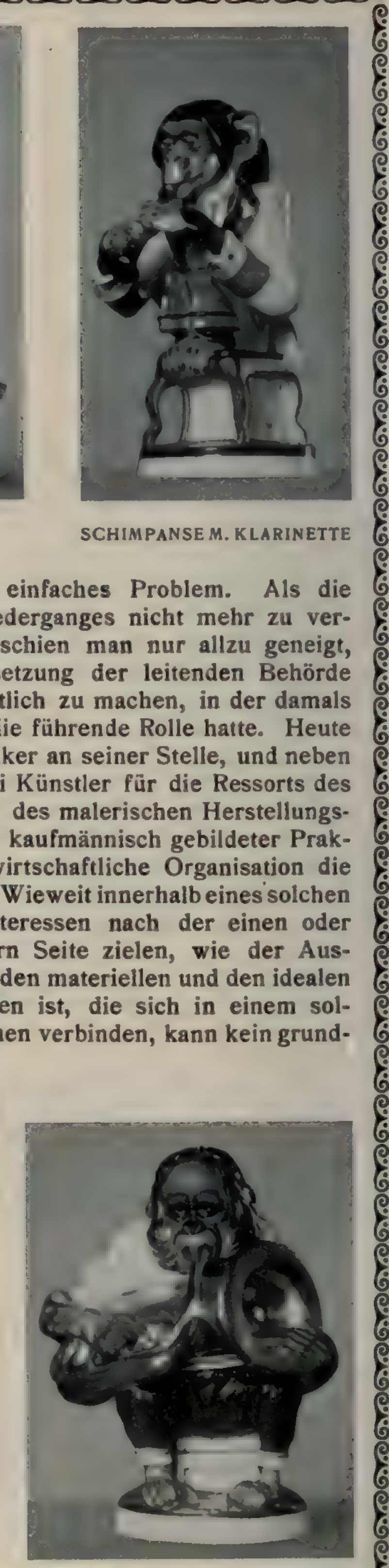





RHESUSAFFE MIT VIOLINE — MEERKATZE ALS DIRIGENT — SCHIMPANSE M. KLARINETTE

satzes zeigte sich vom Beginn des neuen Jahrhunderts an mit erschreckender Deutlichkeit: fünf Jahre später machte der erzielte Ueberschuß kaum den fünften Teil des noch im Jahre 1891 erreichten aus. An guten Ratschlägen, an Reformprojekten und Gutachten Berufener und Unberufener war kein Mangel; Parlament und Presse riefen Klage über den Ruin der einst so vielbewunderten Staatsindustrie, und der Finanzminister sah mit trübem Blicke die Einnahmen mehr und mehr aus dem Staatshaushalt schwinden. Der Aufschwung war, hier wie überall, eine Sache der Persönlichkeiten. Der Verwaltungsmechanismus eines Institutes, das deutliche ökonomische Interessen hat, dessen Erzeugnisse aber in erster Linie nach künstlerischen Maßstäben zu bewerten sind, ist kein einfaches Problem. Als die Spuren des Niederganges nicht mehr zu verdecken waren, schien man nur allzu geneigt, die Zusammensetzung der leitenden Behörde dafür verantwortlich zu machen, in der damals der Kaufmann die führende Rolle hatte. Heute steht ein Techniker an seiner Stelle, und neben ihm haben zwei Künstler für die Ressorts des plastischen und des malerischen Herstellungsmodus und ein kaufmännisch gebildeter Praktiker für die wirtschaftliche Organisation die Verantwortung. Wieweit innerhalb eines solchen Systems die Interessen nach der einen oder nach der andern Seite zielen, wie der Ausgleich zwischen den materiellen und den idealen Werten zu finden ist, die sich in einem solchen Unternehmen verbinden, kann kein grund-





RHESUSAFFE MIT PAUKE — MANTELPAVIAN MIT BASZGEIGE — ORANG UTAN MIT TUBA

AFFEN-KONZERT ▫ MODELLE VON O. PILZ, BEMALUNG VON A. VETTERS ▫ AUSF.: K. PORZELLAN-MANUFAKTUR, MEISZEN

RUDOLF LÖHNER PANTHERGRUPPE



OTTO PILZ
STEINBÖCKE

PORZELLAN-MANUFAKTUR, MEISZEN

sätzlicher Regierungsbeschluß entscheiden. Aber zweifellos darf der Staat als geschäftlicher Unternehmer nie aus den Augen lassen, daß ihm vermöge seiner Wesenheit als Vertretung eines nationalen Körpers Pflichten obliegen, deren sich der private Geschäftsmann leichter entschlagen kann. Die Meißner Manufaktur hat vor allen anderen industriellen Betrieben die Aufgabe, künstlerische Kräfte frei zu machen, die zu einer Veredelung des Geschmackes beitragen können, das hohe Ansehen, das sie trotz aller Wandlungen im Volke wie vor der Welt genießt, so zu verwenden, daß ihren Erzeugnissen der Rang von vorbildlichen Schöpfungen bleibe, die den im Zeitgeschmack regen Tendenzen die Richtung auf das künstlerisch Echte und Gehaltvolle und auf die einwandfreie sachliche Qualität weise.

Die Sorge, die Manufaktur könne den Anschluß an die moderne Bewegung in den angewandten Künsten völlig verlieren, ist angesichts des Aufschwunges hinfällig geworden, der in den letzten Jahren auf nahezu allen Gebieten des weitverzweigten Schaffens der Anstalt bemerkbar war. Bei einem Umsatz, dessen Wert durchschnittlich die Höhe von zwei Millionen Mark beträgt, zeigte sich eine Steigerung der Ueberschüsse, so daß man für das gegenwärtige Jahr hier schon einen Betrag von rund 440000 Mark in den Voranschlag setzen durfte. Schien also in ökonomischer Beziehung die Krise überwunden, so darf man gern zugestehen, daß dieser Erfolg nicht etwa durch einen Kompromiß mit dem Alltagsgeschmack des Publikums erkauft war, sondern daß er auf einer allgemeinen Erstarkung des künstlerischen Verantwortlichkeitsgefühls beruht. Der Teil der Produktion, der an die große Zeit des alten Stiles, an das Barock und Rokoko, anknüpft, ist genauerer Kontrolle unterworfen. Die Fähigkeit, dem flotten, geistreichen Duktus der Bemalung nachzukommen, die Zartheit und den Reichtum der Töne zu treffen, wie sie zu Zeiten Kändlers erzielt worden sind, wurde in sorgfältigem Studium der guten alten Meister geübt. Der glatte und kraftlose Stil der Marcolinizeit scheint endgültig überwunden; die moderne Technik hat die Mittel



PAUL WALTHER — ELSTER



PAUL WALTHER — PFAUFASAN
Ausführung in Unter- und Aufglasur-Malerei: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Meißen

in der Hand, die künstlerischen Qualitäten der klassischen Periode in der Gegenwart neu aufleben zu lassen.

Der Weg ins gepriesene Land der Vergangenheit war leichter zu finden als der ins Reich der Gegenwart. Dort eine sichere, klar geführte Straße mit zahlreichen deutlichen Wegmarken, hier ein weites, von zahllosen Fußspuren durchzogenes Gelände, über dem der Dunst und Rauch der Maschinen liegt, und das von dem Lärm tausend streitender Stimmen widerhallt. Nach zwei Richtungen lösen sich die neueren Erzeugnisse der Meißner Manufaktur von den früheren Stilversuchen los. In der figürlichen Plastik sehen wir eine Anzahl von Typen auftauchen, die aus dem Leben der Gegenwart genommen sind, und in denen versucht wird, den eleganten und elastischen Kontur, den Mode und Sport der Erscheinung des Gentlemans und der Dame gegeben haben, nachzufühlen. Daneben hat man der Phantasie wieder einen breiteren Raum vergönnt: aus der Darstellung des unbekleideten Körpers quellen Kompositionen von einer bizarren und sinnlich stark bewegten Stimmung. Die andere, heute am stärksten in die Augen springende Umwandlung hat die Flächenornamentik des besseren Gebrauchs- und Luxusgeschirrs durchgemacht. An die Stelle einer weichen, flüssigen Linienführung ist hier eine Art der Schmuckanordnung getreten, die mit kräftigen und leuchtenden Flächen in straffer linearer Einkleidung, mit geometrisch beherrschten Mustern und der vielfältigen Einordnung von Glanzgoldornamenten arbeitet. Die Spuren solches Dekorationsstiles weisen unleugbar nach Wien. Die pikante Mischung von Orientalismen und Elementen slavischer Volkskunst, wie sie in Wien nicht nur für keramische Flächenmuster, sondern ebenso für textile und buchkünstlerische beliebt ist, hat sich dem stofflichen Adel des echten Hartporzellans nicht immer willig vermählt. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird diese schnell geschlossene Ehe nicht von ewiger Dauer sein; an dem kecken Volke aber, das dem jungen Bunde entsprossen ist, mag man immerhin seine Freude haben.



ALFRED KÖNIG ▪ JAPANER IM TEEHAUS ▪ BEMALUNG VON ADOLF VETTERS



THEODOR EICHLER ▪ NACH DEM BADE ▪ BEMALUNG VON RUD. HENTSCHEL ▪ AUSFÜHR.: KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR, MEISZEN

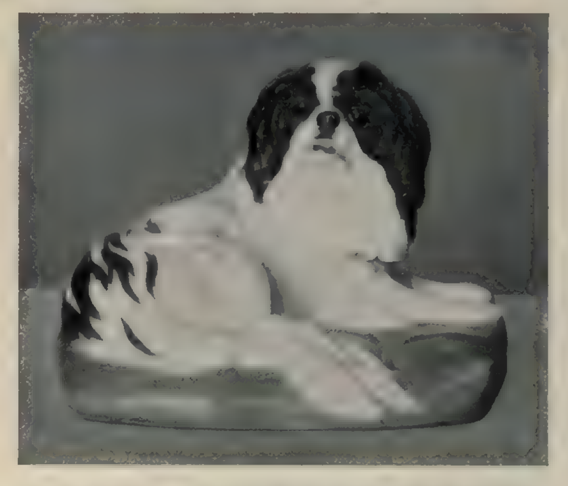
In PAUL BÖRNERS Arbeiten ist die Note der farbig kultivierten Groteske am lebendigsten ausgeprägt. Die rothaarige Hosendame, die aus ihrer Maske heraus



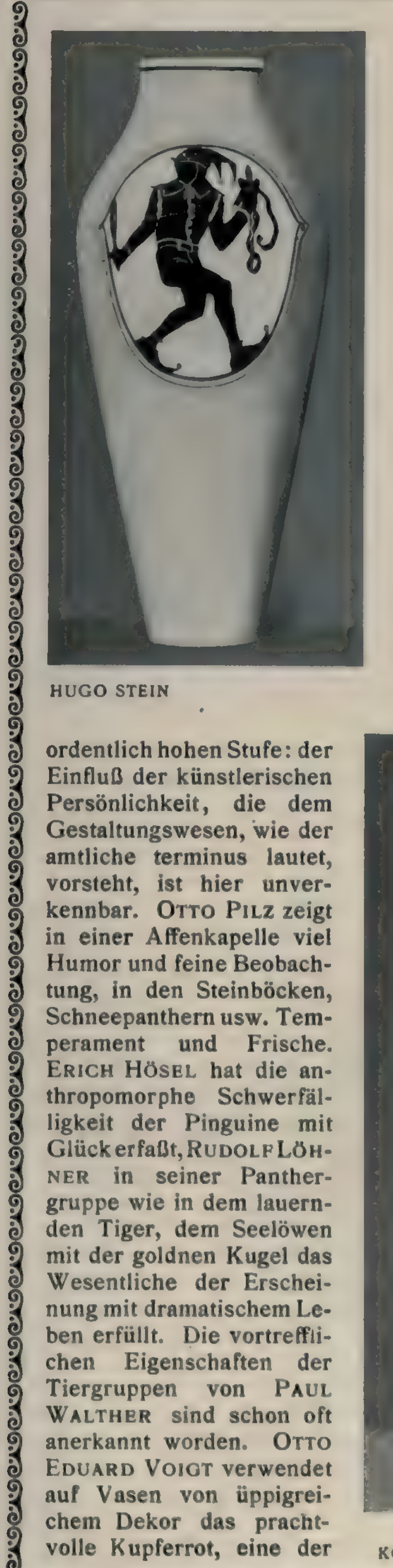


THEODOR EICHLER-MEISZEN ▫ AUFFORDERUNG ZUM TANZ ▫ BEMALUNG VON RUDOLF HENTSCHEL

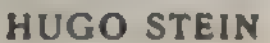
den putzig-verliebten Zwergharlekin in seinem gelben Rock so lockend-spöttisch anblickt, ist ein famoses Stück voll Esprit und als Komposition ausgezeichnet zusammengehalten. Bei einigen Schalen und Tellern fesselt die delikate Durchbildung der karnevalistischen Szenen und der Frauenköpfe, in deren so strengen Zügen eine Schar der ausgelassensten Teufeleien zu schlummern scheint. Die ornamentale Bindung hat das Rein-Graphische des Entwurfs nicht immer ganz überwunden. Dies gilt auch von einer Anzahl der Schöpfungen WILHELM MÜNCHS. Der hat sich in eine Traumwelt von phantastischen Wundervögeln eingesponnen, die mit gigantischen Schnäbeln und endlos gerollten Schwanzfedern sowohl als freiplastische Wesen wie im Rahmen von ornamentalen Erfindungen ihre grellen Reize ausspielen. Von Börner, dessen großer Weihnachtsmann zwar eine geschlossene, aber allzu unübersichtliche Gruppe bildet, wie von Münch stammen zahlreiche Dosen, Gebäckbüchsen, Vasen und Schalen, deren Dekoration oft überraschend kühne und reizvolle farbige Kombinationen enthält, bei denen aber die spröde Linie der konstruktiven Form wie dem Materialcharakter des, aus weichem, bildsamem Ton gebrannten Scherbens nicht immer entspricht. Von THEODOR EICHLERS Arbeiten geben wir den schlichten und anmutig gestellten Aktfiguren den Vorzug vor dem Tafelaufsatz „Aufforderung zum Tanz“, dessen Silhouette auf die Entfernung zu wenig Charakter besitzt. Eine temperamentvolle Flora von EMMERICH ÖHLER ist auch in der farbigen Durchbildung nicht völlig gelöst. Die Tierplastik steht in Meißen auf einer außer-



ERICH HÖSEL ▫ JAPANISCHER CHIN (SCHARFFEUERFARBEN) ▫ KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR, MEISZEN



HUGO STEIN





WILLY MÜNCH



HUGO STEIN

ordentlich hohen Stufe: der Einfluß der künstlerischen Persönlichkeit, die dem Gestaltungswesen, wie der amtliche terminus lautet, vorsteht, ist hier unverkennbar. Otto Pilz zeigt in einer Affenkapelle viel Humor und feine Beobachtung, in den Steinböcken, Schneepanthern usw. Temperament und Frische. Erich Hösel hat die anthropomorphe Schwerfälligkeit der Pinguine mit Glück erfaßt, Rudolf Löhner in seiner Panthergruppe wie in dem lauernden Tiger, dem Seelöwen mit der goldnen Kugel das Wesentliche der Erscheinung mit dramatischem Leben erfüllt. Die vortrefflichen Eigenschaften der Tiergruppen von Paul Walther sind schon oft anerkannt worden. Otto Eduard Voigt verwendet auf Vasen von üppigreichem Dekor das prachtvolle Kupferrot, eine der wertvollsten neueren Errungenschaften der Meißner Palette, mit Gold und ein leuchtendes Scharffeuerblau, Hugo Stein weiß in lebhaft durchgearbeiteten Silhouetten allerhand Witziges zu sagen, William Baring läßt schlittschuhlaufende Paare der Biedermeierzeit und Tanzende in allerhand munteren Verschlingungen auf Vasen und Tellern ihr Wesen treiben, Max Flath komponiert in breiten Flächen Blumen und Blätter in die Felder von Fondsporzellanen, Rudolf Hentschel und Alfred König bereichern die Schar der Freifiguren durch manche gutbeobachtete Erscheinung, wie die japanische Teehausgruppe und die Tanzpärchen der Großstadt.



VASE MIT MALEREI VON O. E. VOIGT
KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR, MEISZEN

Vor drei Jahren feierte man in Meißen das Fest des zweihundertjährigen Bestehens der Manufaktur.

Wer aber meinte, die Fabrik werde nun auf den Jubiläumslorbeeren, die damals in reicher Fülle der heute noch äußerlich im bescheidensten Gewande auftretenden Staatsanstalt gespendet wurden, in gutbehüteter Selbstzufriedenheit ausruhen, sah sich getäuscht. Man ist heute in Meißen ehrlich bestrebt, die Linie der tadellosen technischen Qualität einzuhalten, und man ist in der Wahl der künstlerischen Kräfte, die den glänzenden Werkstoff in das Gewand ihrer individuellen Imagination zu kleiden haben, gewiß nicht übertrieben engherzig. Die Forderung nach einem eigenen, lokal deutlich umrissenen Stil ist freilich noch nicht erfüllt; das Wienerische ist bisweilen noch allzu vorlaut. Auf dem Gebiete des einfachen, sagen wir bürgerlichen Gebrauchsporzellans ist noch viel zu tun; wir sind ja jetzt so weit in unserer Geschmackskultur, um für die Reize der durchgefühlten Linie dankbarer zu sein als für den noch so wortreichen und selbstbewußten, farbigen Dekor. Hier muß unermüdlich experimentiert werden ohne Ansehung der Kosten, und man wird aus dem Chaos der Versuchsmuster, schließlich doch einmal einen Typ entstehen sehen, der sich mit einem Schlage den Markt und die Kritik erobert, und der sich dauernd durchzusetzen vermag. Immerhin: die senilen Symptome, die noch vor einem Lustrum an der Manufaktur zu entdecken waren, scheinen heute völlig verschwunden. Sie trägt ihren Kopf wieder hoch, und mit bedächtiger Schnelle tritt sie den Gang an in ihr drittes Jahrhundert.

ERICH HAENEL



PAUL BÖRNER — PAPAGEIENVASE
Ausführung in Muffelfarben: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Meißen



ARCH. KARL SURBER-AUGSBURG — GUT HOCHREUTE BEI IMMENSTADT

DAS GUT HOCHREUTE BEI IMMENSTADT

Je größer die Anstrengungen der Großstadt werden, uns das Leben in ihren Mauern zu verbessern, je raffinierter der Luxus und die Behaglichkeit in den Wohnungen wird, desto dringender wird, ein Paradoxon, die Forderung einer Rückkehr zur Natur, einer Flucht in ländliche Verhältnisse, der Wunsch einer Vereinfachung der Lebensbedingungen und deren Gesundung. Der jährliche Sommeraufenthalt in der reinen Luft der Berge, an den Ufern des Meeres, in den weiten ruhenden Ebenen des Flachlandes genügt den Vielen schon lange nicht mehr. Allsonntägliche Ausflüge aufs Land, Winterkuren, Sporte aller Art sind hinzugetreten; die Anzahl der Villenvororte, der Sommerwohnhäuser ist in rapider Steigerung begriffen. Was in Nord- und Ostdeutschland schon längst besteht, scheint sich nun auch in Süddeutschland mehr einbürgern zu wollen: der Erwerb größerer Gebiete durch kapitalkräftige Städter zur Anlage von Herrensitzen in Verbindung mit Mustergütern, die dann auch zum Teil staatlich subventioniert werden.

Erklärlicherweise sucht aber der gebildete und besitzende Großstädter bei ständigem Leben auf dem Lande nach Möglichkeit eine Vereinigung von Natur und Kultur zu erzielen. Wie er in der Auswahl der Gegend auch seinen Sonderwünschen in bezug auf ein Betätigungsfeld Rechnung trägt, so möchte er auch nicht ohne den gewohnten Komfort sein, sofern ihm dieser zur restlosen Erfüllung seiner Lebensweise nötig scheint.

Alle Wünsche zu erfüllen, alle Pläne in die Tat umsetzen zu können, ist wenigen beschieden; wer's erreicht, ist glücklich zu preisen.

Eine halbe Wegstunde von Immenstadt im bayerischen Allgäu, 80 m über dem Alpsee, also 800 m über dem Meer, hat Dr. Walter Martini aus Augsburg inmitten eines 220 Tagwerk Wald und Wiesen umfassenden Gebietes durch den Augsburger Architekten Karl Surber das Gut Hochreute erbauen lassen und damit eine vorbildliche Anlage geschaffen.

Der Lageplan zeigt einen Herrensitz mit dem üblichen Raumbedarf, ein Verwalterhaus mit Wagenremisen, ein Oekonomiegebäude mit Ställen und Heuschinden und zwei kleine Eckpavillons für den Eiskeller und einen Arbeitsraum. Diese Gebäude gruppieren sich um einen etwa 3000 qm großen, stark ansteigenden Hof, der größtenteils als Obstgarten ausgebildet ist. Die Stellung der Gebäude ergab sich aus der örtlichen Beschaffenheit und ist mit be-



ARCH. KARL SURBER-AUGSBURG GUT HOCHREUTE: BLICK VOM HERRENHAUS ZUM STALL

sonderer Berücksichtigung der vorherrschenden Nordwestwinde gewählt, deren Wucht die Nebengebäude im Verein mit einer das ganze Anwesen umziehenden Mauer für das Herrenhaus abschwächen sollen. Dadurch wird auch für die Gartenanlagen eine geschützte Lage erreicht.

Die Architektur der Gebäude bewegt sich in schlichten, gut bürgerlichen, heimischen Formen; auf Anwendung schmückender Details ist weniger Wert gelegt als auf gute Massenwirkungen und angenehme Verhältnisse der Fenster- und Türöffnungen und ansprechende Proportionen der Gliederungen. Die beigegebenen Abbildungen machen eine nähere Beschreibung des Aeußeren überflüssig.

Von Interesse dürfte es jedoch sein, zu erfahren, daß die Gebäude in Terranova geputzt und sämtlich an den Wetterseiten in Allgäuer Art verschindelt sind; diese Vorsichtsmaßregel ist wegen der Gewalt des anschlagenden Regens getroffen und durchaus berechtigt. Zudem nehmen in kurzer Zeit die kleinen Schindeln eine reizvolle, silbergraue Farbe an, die in keiner Weise von der Putzfarbe absticht. Zu Abdeckungen ist nicht Weißblech genommen und dann grün angestrichen, sondern überall wurde Kupferblech verwendet, das schon zu patinieren beginnt, entgegen der Annahme, daß dies nur in säurehaltiger Luft möglich sei.

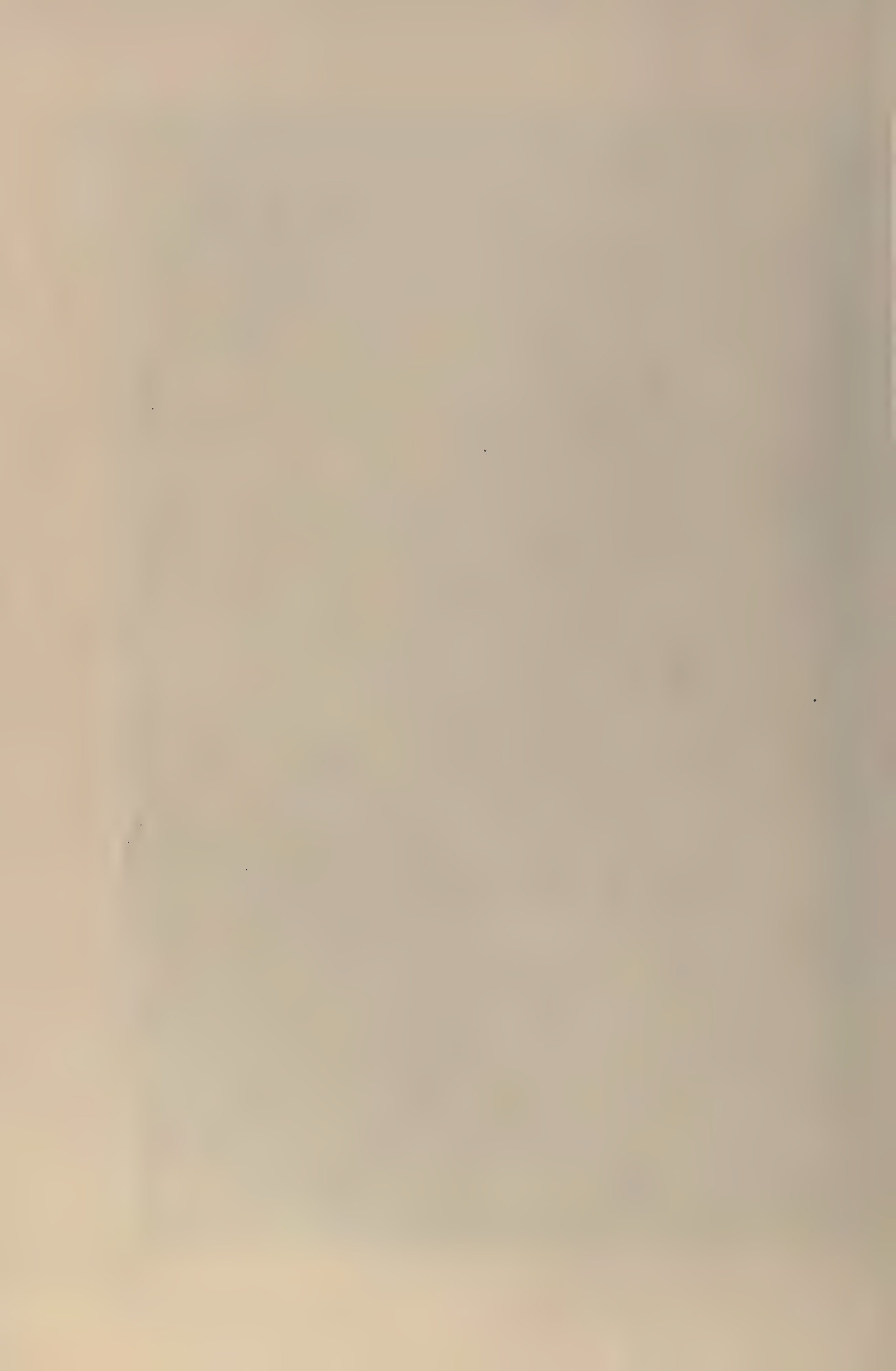
Der erfreuliche Eindruck der Außenseiten der Gebäude wird noch verstärkt bei Besichtigung ihres Inneren. Auch hier ist in erster Linie alles auf die reine Zweckmäßigkeit und die Erfüllung der Raumbedürfnisse zugeschnitten.

Das Oekonomiegebäude zeigt eine vorbildliche Anlage der Stallungen für Pferde, Kühe und Stier, mit Ständen für die Aufzucht von Jungvieh, Schweinen und Hühnern mit angemessenem Auslauf, wobei die neuesten Errungenschaften und Erfahrungen im Bau von Stallanlagen Anwendung gefunden haben, um wirklich einen Musterstall zu errichten, zu dessen Besichtigung die Viehzüchter aus der ganzen Umgegend kommen. Für Reinlichkeit ist in jeder Weise gesorgt und dadurch auch die leidige Fliegenplage auf ein Minimum reduziert. Durch die Anlage versenkter und geschickt berechneter Kotrinnen ist vermieden, daß sich die Kühe beim Liegen beschmutzen. Die Futteraufnahme ist für jedes Tier geregelt durch die „Holländer Anlage", bei der es durch ein verschiebbares Gitter aus Holzstäben nur zur Fütterungszeit zu dem Trog gelangen kann. Zu all diesen Vorzügen kommt, daß der Stall auch noch vollkommen trocken ist, was durch



ARCH. KARL SURBER-AUGSBURG

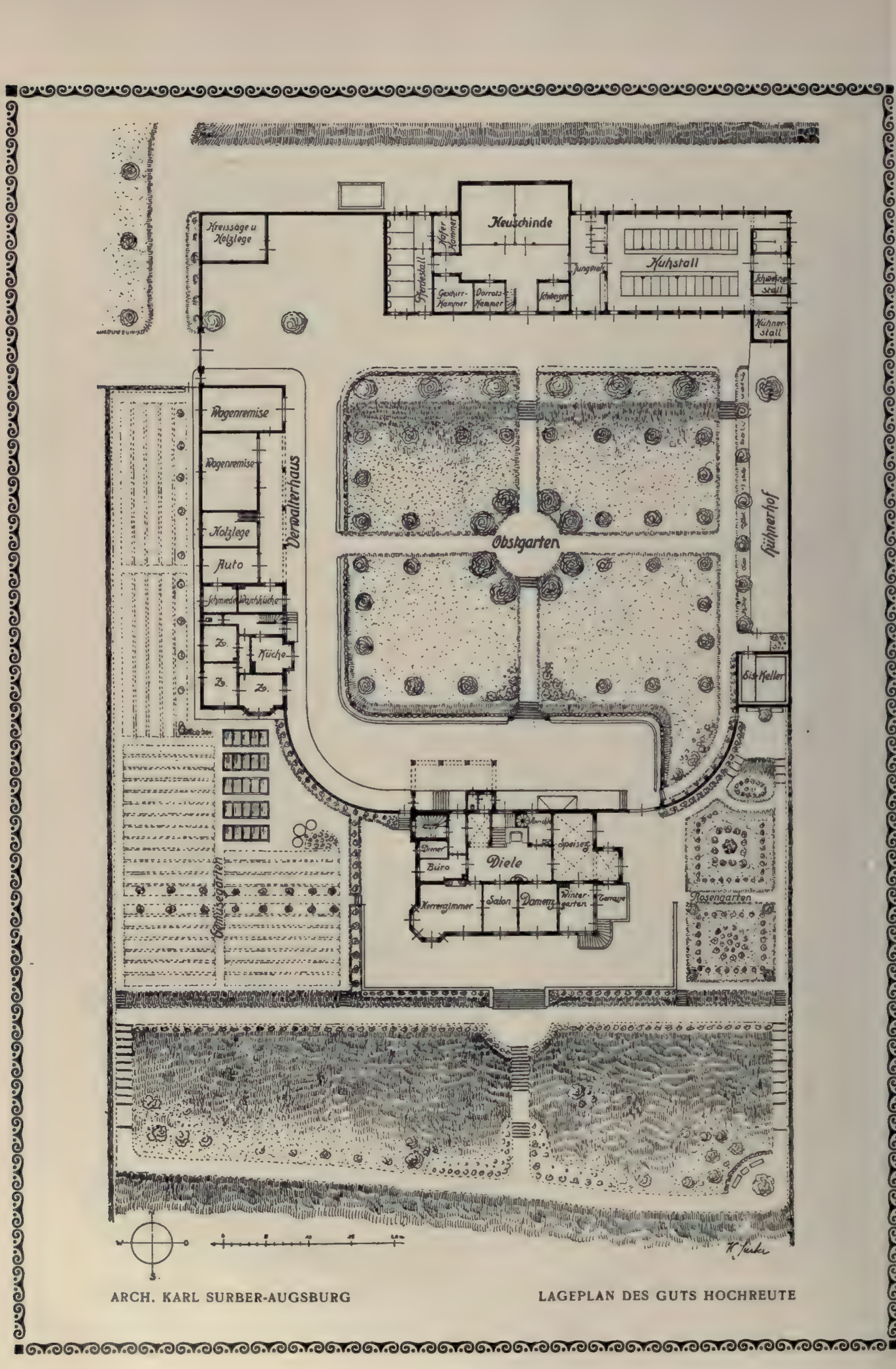
GUT HOCHREUTE BEI IMMENSTADT





ARCH. KARL SURBER-AUGSBURG

GUT HOCHREUTE BEI IMMENSTADT: OSTSEITE



ARCH. KARL SURBER-AUGSBURG

LAGEPLAN DES GUTS HOCHREUTE



ARCH. KARL SURBER-AUGSBURG

GUT HOCHREUTE: BLICK AUF HERREN- UND VERWALTERHAUS



ARCH. KARL SURBER ▫ DIELE IM HERRENHAUS AUSFÜHRUNG: M. BALLIN, HOFMÖBELFABRIK, MÜNCHEN

eine sinngemäße Lüftung im Verein mit der isolierenden Doppeldecke aus Hourdis und Eisenbeton erreicht wird. Eine Treppe vom Hof und eine Auffahrt an der Nordseite führen zu der Tenne mit den Heuschobern; ein ausgezeichneter Dachstuhl ermöglicht eine weitgehende Ausnutzung dieses riesigen Raumes.

Der Grundriß des Dienstwohngebäudes entspricht den hierfür üblichen Normen; das Erdgeschoß bezog der Gutsverwalter, das Obergeschoß enthält die Gesindezimmer, lauter helle freundliche Räume, deren bescheidene Einrichtung vollauf den Bedürfnissen ihrer Inwohner genügt. Die anstoßenden Nebenräume mit der vorgelagerten offenen Halle sind nicht nur in guten Größenverhältnissen berechnet, sondern bilden ein reizvolles Motiv in der Wirkung der Hofanlage.

Die Münchner Hofmöbelfabrik M. Ballin besorgte die Ausstattung des Herrenhauses. Damit ist schon gesagt, daß diese Räume ein gutes Bild unserer modernen Wohnungskunst bieten. Ueber einige Stufen gelangt man von der Vorfahrt an der Nordseite durch eine schwere, gedoppelte Eichenholztüre in einen Windfang und von diesem in die Diele. Die Wände sind mit geblasener Fichte und Zirbelholzfüllungen bis über Mannshöhe verkleidet, darüber sitzen auf der weißen Wand einige Geweihe, Jagdtrophäen des Besitzers. Ein kleiner Wandbrunnen plätschert aus blauen Kacheln in die warme Stille. Ein grüner Buschen in einem gelbgrauen Fayencekrug, eine bunte Decke auf dem Tisch im Treppenwinkel, ein paar bunte Kissen auf der Bank werfen diskrete farbige Lichter in die braungraue Stimmung der Diele.

Das Herrenzimmer überrascht anfangs durch die große Anzahl von Geweihen an den Wänden; man muß selbst Jäger sein, um die Freude des Besitzers solcher Jagderinnerungen würdigen zu können. Die Ausstattung dieses Raumes in warmbrauner Eiche mit dem Marmorkamin, den roten Klubsesseln davor, dem freistehenden großen Schreibtisch, mit manchem hübschen Ziergerät, Plastiken, bunten Büchern ist so „stilgerecht“ wie nur möglich, selbst die etwas ungewohnten wertvollen Perserteppiche fügen sich in den behaglichen Raum. So ernst und würdevoll dieses Herrenzimmer, so anmutig die Räume des nebenan liegenden

Salons und des Damenzimmers. Hier schaltet der Geschmack des entwerfenden Künstlers Theodor Veil in kapriziösen Formen und Farben. Im Wintergarten an der Südostecke des Gebäudes genießt man den herrlichen Anblick der Hintersteiner und Hindelanger Berge mit dem hell blinkenden Immenstadt im Mittelgrund und dem idyllischen Alpsee davor, dessen grünblaue Oberfläche der Nordwest kräuselt.

Durch das gewölbte vornehme Speisezimmer, das durch eine Anrichte direkt und durch einen Speiseaufzug mit der Küche und den Wirtschaftsräumen im Souterrain in Verbindung steht, erreicht man wieder die Diele und von hier aus auf einer bequemen Treppe die hellen Schlaf- und Wohnräume des Obergeschosses, auf der Nebentreppe im Türmchen das Dachgeschoß mit den Fremdenzimmern. Eine ganze Summe von Arbeit, Können und Geschmack ist in diesem Werk vereinigt; Bauherr, Architekt und Werkstätten haben hier vorbildlich zusammengewirkt, um innerhalb eines Jahres eine Anlage zu schaffen, die unbestritten eine Zierde der ganzen Gegend, mehr noch, eine Krönung der herrlichen Natur durch Menschenhand geworden ist.

R. A. LINHOF



ARCH. KARL SURBER ▫ KAMINECKE IM HERRENZIMMER AUSFÜHRUNG: M. BALLIN, MÜNCHEN



THEODOR VEIL-MÜNCHEN — AUS DEM SALON

GUT HOCHREUTE: SPEISEZIMMER ◻ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: M. BALLIN, HOFMÖBELFABRIK, MÜNCHEN



ARCH. KARL SURBER-AUGSBURG GUT HOCHREUTE: WINTERGARTEN

Bei allem sichtbaren Gestalten dirigiert uns Menschen die Rücksicht auf die Erscheinung in einem Maße, daß wir diese Rücksicht gar nicht hinwegzudenken vermögen. Unser Auge ist der ständige Kontrolleur dessen, was wir sichtbar tun, wobei wir die Form nach einem unserem Gehirne eingepflanzten Gesetze bilden, beurteilen und handbaben. Dieses Gesetz wirkt selbsttätig, wir können uns ihm nicht entziehen, selbst wenn wir es wollten. Auch bei den Dingen, die ausgesprochenermaßen ein Bedürfnis erfüllen, leitet das Schönheitsempfinden die Hand. Die Anproben bei unserem Schneider haben sicherlich nicht den Zweck, den Anzug so warmhaltend wie möglich zu machen, sondern sie wollen ihm die denkbar beste Form geben. Ist das schon beim Männeranzug der Fall, so tritt beim Frauenanzug offensichtlich der Nutzzweck vor dem Schönheitszweck fast vollständig zurück. Dieselben Grundsätze verfolgen wir fast automatisch bei unserer Wohnung, bei der ein Ausschalten der Geschmacksrücksichten gar nicht denkbar wäre. Niemand wird hier auf die Idee verfallen, daß die Nützlichkeit allein die gestaltende Tendenz sei. Ebenso spricht die Form mit bei den Geräten, Möbeln und Werkzeugen. Sicherlich werden sie gebaut, um einem Zwecke zu dienen, eine Arbeit zu verrichten. Ihre Form ergibt sich aber durchaus nicht allein aus diesem Gesichtspunkt. Selbst den Fall angenommen, daß lediglich der Gebrauchszweck vorgeschwebt hätte, so läßt sich doch behaupten, daß den Verfertiger, sei es auch nur aus einem, von ihm selbst nicht gefühlten ästhetischen „Unterbewußtsein" heraus, auch die Rücksichten auf die Form mit beeinflußt haben.

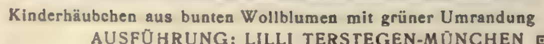
Hermann Muthesius

Stickereien sollen nicht entworfen, sondern aus Fäden und Farben komponiert werden, wie alles gute Handwerk aus dem Material herauswachsen. Das ist es ja, was wir an den im Formalen oft so primitiven Erzeugnissen der Volkskunst am meisten schätzen, daß sie den Materialcharakter so unverfälscht wiedergeben, und das muß auch bei den hier abgebildeten Arbeiten von Frau Lilli Terstegen besonders hervorgehoben werden, die in ihrer lustigen Buntheit und frischen Natürlichkeit so lebhaft an Bauerngärten und Volkskunst erinnern. Diese bunten Blumenkränze und Girlanden sind nicht mehr oder weniger geschickte Nachahmungen von Garten- oder Wiesenblumen, sondern Wollblumen, eine Spezies für sich, Blumen, wie sie nirgends blühen, wie sie aber eine frohgemute, von der Freude an der Arbeit geleitete Phantasie aus dicken Wollfäden in reinen, kräftigen Farben ungekünstelt entstehen ließ. Scheinbar wahllos, aber in ihrer Wirkung doch sorgfältig geprüft, sind diese einzeln gehäkelten Blumen und Blätter dann zusammengearbeitet, und wie reizend solch ein locker geschlungener, bunter Kranz ein weißes Kinderhütchen schmückt, vermag unsere Abbildung nur anzudeuten. L. D.



Kinderhütchen aus weißem Stroh mit bunter Girlande aus gehäkelten Wollblumen



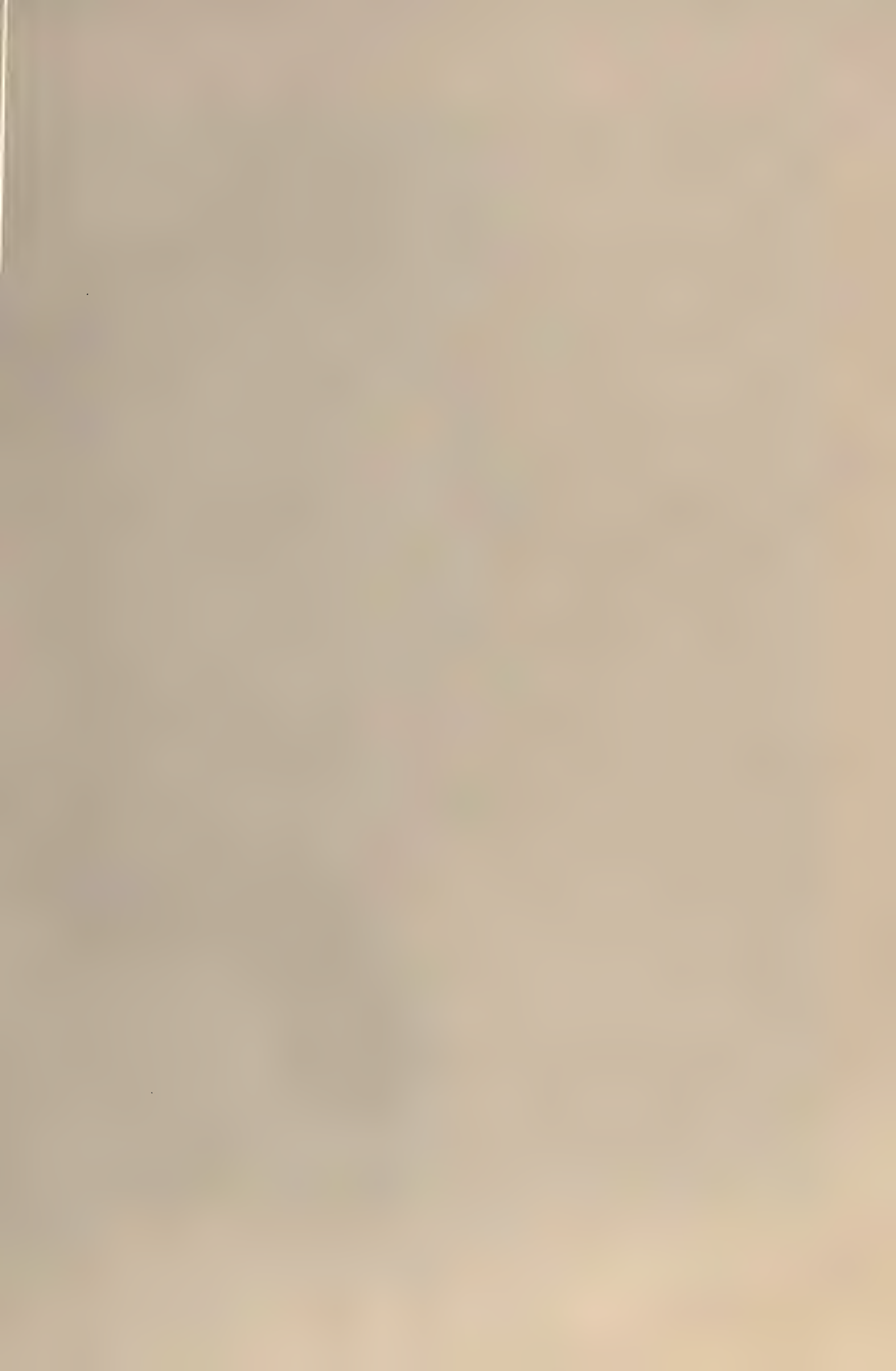


Kinderhäubchen aus bunten Wollblumen mit grüner Umrandung



Gestricktes Häubchen mit aufgenähtem Kranz aus Wollblumen

AUSFÜHRUNG: LILLI TERSTEGEN-MÜNCHEN ◘ VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN





ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN — KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN



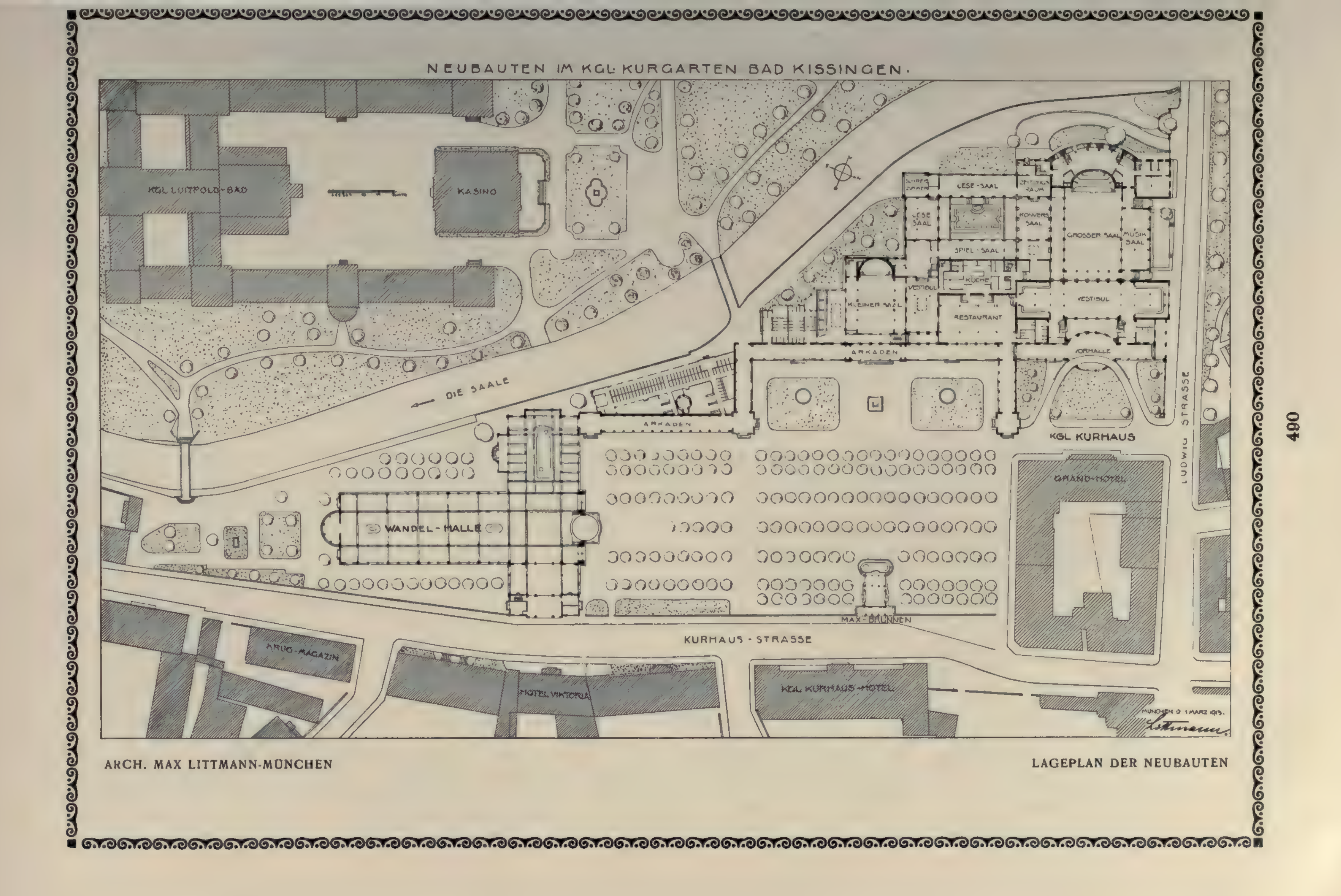
ARCH. MAX LITTMANN KGL. KURHAUS: VORFAHRT

DIE NEUBAUTEN IN BAD KISSINGEN VON MAX LITTMANN

Die baulichen Aufgaben der Gegenwart sind gekennzeichnet durch ein wachsendes und vielfältiges Bedürfnis nach Räumen und Anlagen für Gemeinschaftszwecke.

Wir brauchen nur einen flüchtigen Blick in die Vergangenheit zu werfen, um zu erkennen, wie außerordentlich dieses soziale Massenbedürfnis die moderne Baukunst ideell bereichert hat. Jahrhunderte hindurch waren Kirche und Marktplatz die einzigen Orte, die dazu dienten, eine größere Menge Volkes räumlich zusammenzuschließen. Im Zeitalter des Barock kam das Theater hinzu. Aber diese verhältnismäßig kleinen Fürstentheater boten doch immer nur einer kleinen Auslese Platz. Die prunkvollen Gartenanlagen der Barockschlösser freilich hätten Raum genug gehabt, um den Zustrom von Tausenden zu fassen. Die Fürsten jedoch waren noch weit davon entfernt, dergleichen Zugeständnisse an die Untertanen zu machen; sie feierten ihre höfischen Feste abseits, und das Volk schaute zu — durchs Gitter. Politische Zusammenkünfte fanden in den Rathäusern, den Schlössern statt, ja der alte deutsche Reichstag seligen Angedenkens nahm gelegentlich auch mit dem Saale eines großen Gasthauses vorlieb. Wenn es hoch kam, waren es ja bestenfalls ein paar hundert Menschen, die sich zu irgend einer gemeinsamen Sache vereinigten. Abgesehen natürlich von militärischen Ansammlungen oder besonderen Volksversammlungen, für die immer noch der blaue Himmel das gegebene Zeltdach war.

Das alles änderte sich im 19. Jahrhundert sehr rasch. Die Theater vergrößerten sich, besondere Musiksäle wurden nötig, Parlamente, Hörsäle, Bahnhöfe, Krankenhäuser, Museen, Fabriken, Warenhäuser — welch eine Fülle neuer architektonischer Aufgaben! Der Einzelne und sein persönliches Bedürfnis treten mehr und mehr zurück, in den öffentlichen wie in den privaten Bauten sind monumentale Formen fast immer von irgend einem massenhaften Raumverbrauch bedingt. Und der einzelne Auftraggeber, sei es nun der Staat, die Gemeinde, der industrielle Unternehmer,



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN

LAGEPLAN DER NEUBAUTEN



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: RÜCKSEITE



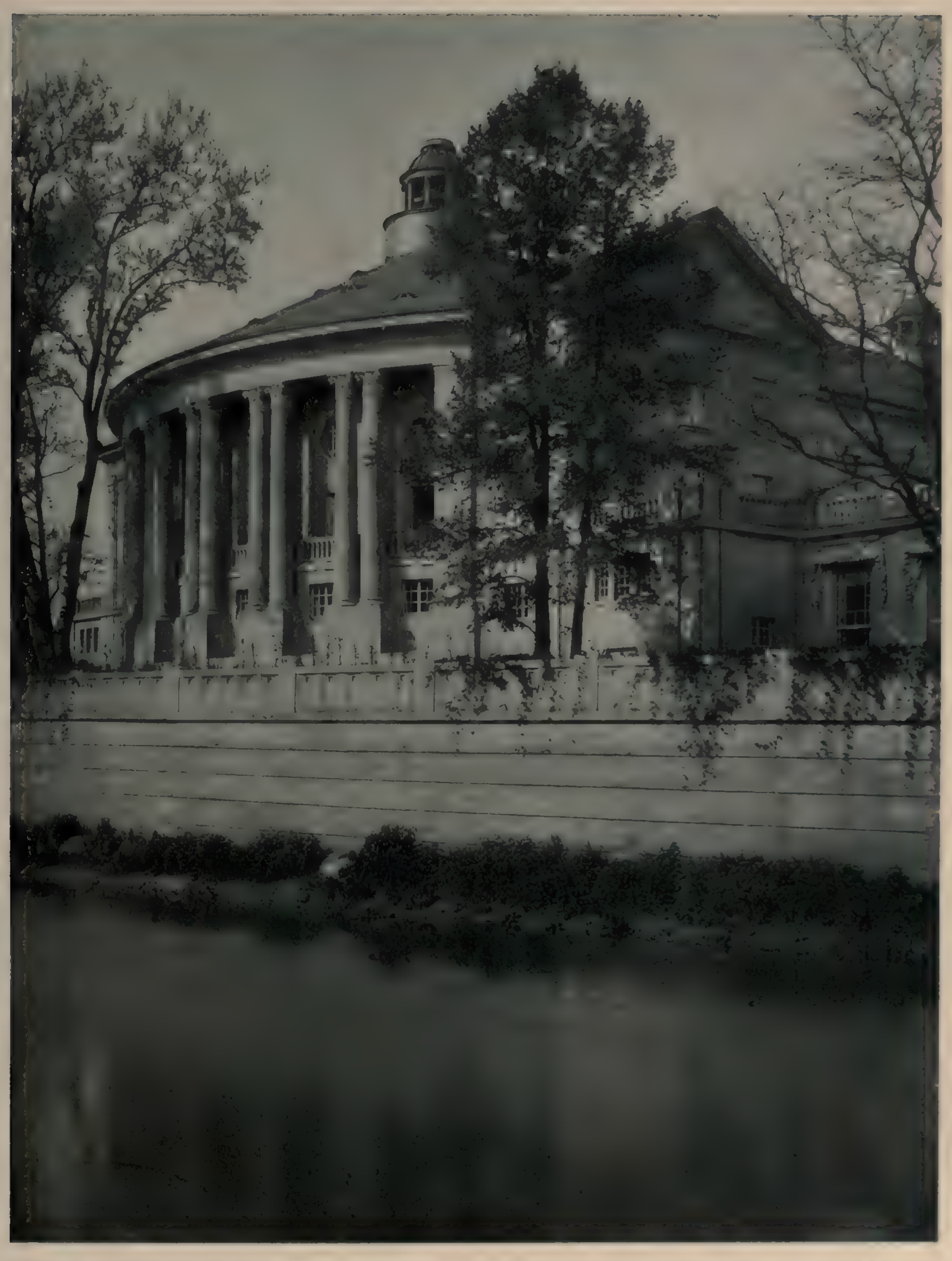
ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN KGL. KURHAUS: ANSICHT VON SÜDEN

der Großkaufmann — sie alle können nicht mehr, auch wenn sie es wollten, Mäzene sein wie die fürstlichen Bauherren der älteren Zeit, sie können nicht mehr ihren privaten Prunklaunen folgen, sie müssen immer an die vielen denken, für die gebaut werden soll.

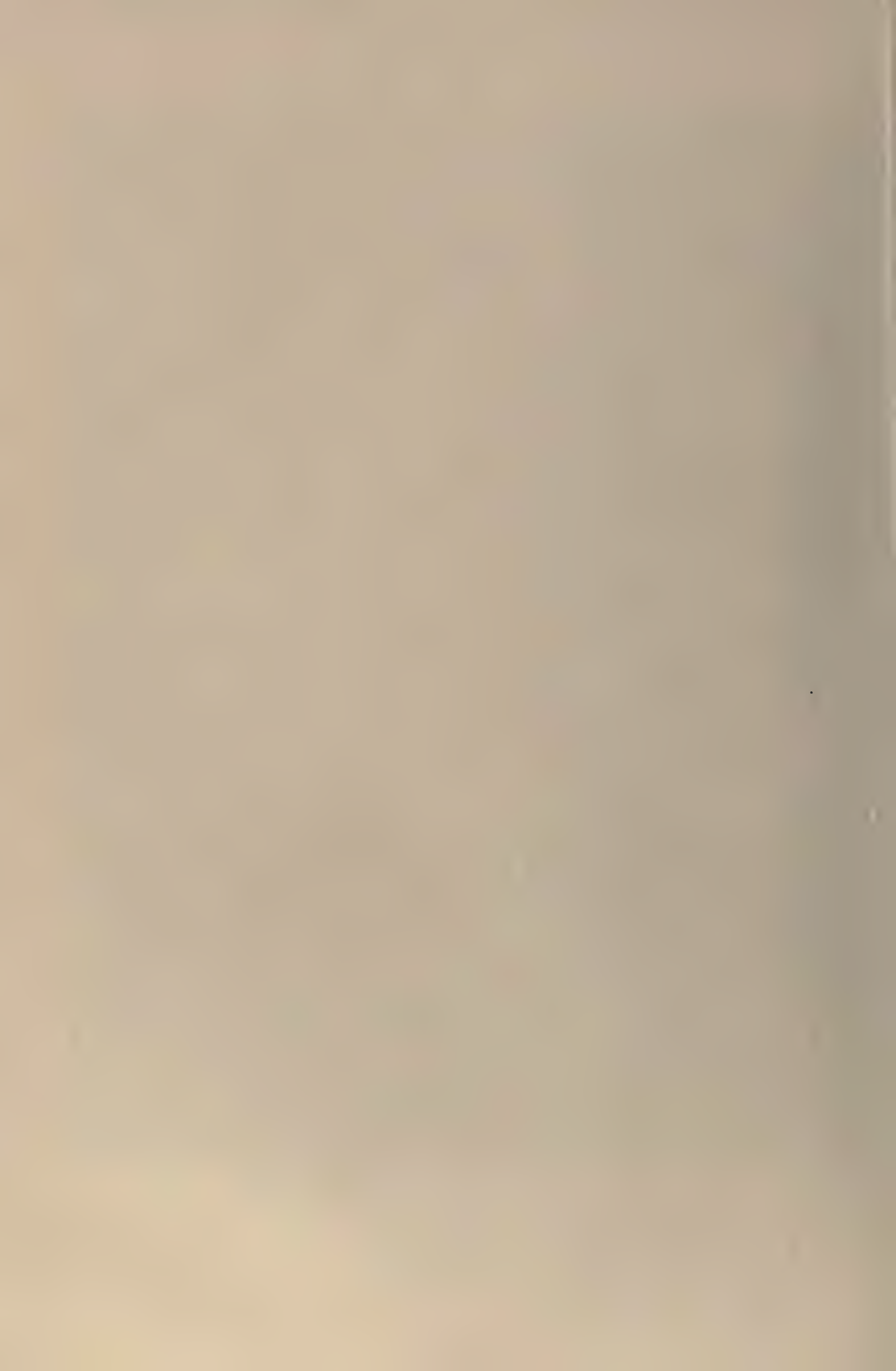
Auch die Baumeister müssen das tun. Sie hatten es leichter, als sie nur einem Herrn gegenüberstanden, der doch immer ein großer Herr war und nicht zu knausern brauchte; der oft ein gutes Verständnis hatte für das, was schön und großzügig war, und nicht selten selbst die fruchtbarsten Anregungen gab. Eine Baupolizei mit ihrem redlichen Paragrapheneifer von heute gab es noch nicht. Der Luxus aber beherrschte die Welt. So war es kein Wunder, daß eine Glanzzeit der großen Baumeister und genialen Dekorateure heraufzog, deren hinterlassene Denkmäler wir heute anstaunen, ohne ihnen Gleichwertiges an die Seite stellen zu können.

Wenn wir nun auch genötigt waren, für unseren bescheidener gewordenen individuellen Prunkbedarf bei der alten Fürstenkultur dekorative Anleihen zu machen, so müssen wir doch in der rein praktischen konstruktiven Lösung jener Aufgaben, wie sie die Masse diktiert, unsere eigenen Wege gehen. Das haben sogar die reinen Eklektiker, die akademischen Fassadenkünstler, die Gotiker und Renaissancisten wohl oder übel getan. Palladio gibt keinen Aufschluß darüber, wie ein Bahnhof oder eine Festhalle für 10000 Menschen zu disponieren ist, und Vitruv erst recht nicht. Auch bei der Anlage von modernen Heilstätten, von Kurbädern oder Sanatorien muß der Architekt selbständig denken und erfinden können, wenn er nicht scheitern will.

Es ist freilich im ganzen noch nicht viel Sehenswertes bei diesen modernen Zweckbauten herausgekommen. Es steckt noch alles in den Anfängen. Mein alter Wunsch ist, daß endlich einmal ein unternehmender Geist, der beispielsweise ein Sanatorium gründen will, die Sache von vornherein im großen Stile anfaßt und, statt in irgend eine stille Waldung ein paar fragwürdige, städtisch frisierte Landhäuser zu setzen, einen bedeutenden Architekten beauftragt, einen großzügigen Plan zu entwerfen, der für hundert Jahre ausreicht. Da müßte Haus- und Gartenarchitektur, Bau- und Bodengliederung ebenso bedeutend angelegt und vorbedacht sein wie meinetwegen das Würzburger Schloß mit seinem wundersamen Park oder Hellbrunn bei Salzburg oder Großsedlitz bei Dresden. Genau so gut wie die absoluten



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: RÜCKSEITE





ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN

KGL. KURHAUS: GROSZES VESTIBÜL



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN KGL. KURHAUS: GALERIE IM GROSZEN VESTIBÜL

Fürsten ihr Vergnügen und die pompöse Repräsentation an die erste Stelle des Bauprogramms setzten, könnten wir modernen Nervenmenschen für unsere Erholung nicht nur hygienisch sondern auch künstlerisch das Allerbeste verlangen, denn die Summen, die jahraus jahrein für diese Erholungszwecke ausgegeben werden, sind enorm. Sie reichen aus, um ein Dutzend solch großartiger Anlagen glänzend zu verzinsen.

Die Wichtigkeit einer baukünstlerischen Mitwirkung bei der Schaffung von angenehmen Erholungs- und Kurstätten ist bei den wenigen alten Bädern, die heute noch in ihrer ursprünglichen Anlage erhalten sind, deutlich erkennbar. Manchmal zeugt nur noch der alte Kurpark davon, manchmal aber auch ein Pavillon, ein erhöhter Tempel, ein schattiger Säulengang. Die meisten älteren Kuranlagen sind ja wohl um die Wende des 19. Jahrhunderts entstanden, als Reisen und Bäderbesuch allgemeiner wurden. Die böhmischen Bäder, z. B. Teplitz, Karlsbad, Marienbad, aber auch die alten Heilstätten am Taunus weisen noch vielfach die Spuren jener klassizistischen Epoche auf und nötigen den modernen Baumeister, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Das hat beispielsweise Fr. von Thiersch beim Neubau des Wiesbadener Kurhauses auf seine Art getan. Auch Max Littmann, der Erbauer der imposanten neuen Kurhausanlagen in Bad Kissingen, fand eine solche klassizistische Ueberlieferung vor, mit der gerechnet werden mußte.

Was aber die älteren Baumeister noch nicht beschwerte, das sind unsere modernen Ansprüche an Komfort, an Hygiene und Bequemlichkeit. Es ist klar, daß ein Kurhausbau, der internationalen Ansprüchen genügen will, hier eine ganze Reihe rein bautechnischer Aufgaben stellt, die gelöst sein wollen vor der künstlerischen Ausgestaltung der rein architektonischen Form. Hinzu kommt, daß diese technischen Voraussetzungen bei fast jedem Bade etwas anders liegen werden, denn eine Trinkkur erfordert z. B. einen anderen „Apparat“ als eine Bäderkur. Auch im Baumaterial ist oft Rücksicht zu nehmen auf schwierige klimatologische oder physikalische Vorbedingungen. Deshalb sind Kurhausbauten für den modernen Architekten nicht immer dankbare Objekte.

* * *

In Kissingen, dem besuchtesten Kurorte Bayerns, behalf man sich bis zum Jahre 1910 mit den Anlagen, wie sie zur Zeit König Ludwigs I. entstanden waren. Im länglichen Rechteck des Kurgartens (vgl. Lageplan S. 490) erhob sich dem kleinen offenen Pavillon des Maxbrunnens gegenüber der streng symmetrische massive Arkadenbau mit dem kleinen Kursaal in der Mitte und mit zwei rechtwinklig vorgezogenen Seitenflügeln — eine bescheidene, klassizistische Arbeit des Architekten Gärtner, 1837 gebaut. Südöstlich und abseits lag der gleichfalls offene Pavillon für die beiden Hauptquellen Rakoczy und Pandur mit einer anschließenden offenen Wandelhalle — alles recht primitiv in Eisen hingestellt (1842). Menzel hat in seinem bekannten Kissinger Bilde einiges von dieser Architektur festgehalten. Sie ist heute völlig verschwunden mit Ausnahme des Arkadenbaus, der bestehen bleiben sollte und dadurch die neue Gesamtanlage entscheidend beeinflußte. Denn es galt nun, das schiefe Dreieck zwischen Saale und Kurhausstraße unter möglichster Schonung des Gartens für eine große Wandelhalle, sowie für das eigentliche Kurhaus mit Festsaal, Restauration und zahlreichen Nebenräumen auszunutzen.

Ein Blick auf den Plan lehrt, wie vortrefflich der Architekt die gegebene Situation ausgenutzt hat. Die Wandelhalle wurde mit der Trinkhalle auf einem kreuzförmigen Grundrisse vereinigt, der in seiner Längenachse die Hauptachse des Gartens weiterführt, diesem einen sehr nötigen Seitenabschluß gibt und, durch unmittelbaren Anschluß an den bestehenden Gärtnerschen Arkadenflügel, den baulichen Konnex wahrt. Den Festsaal aber mit allem Zubehör verlegte Littmann in die nordwestliche Ecke auf die ehemaligen Wiesen an der Saale, und er gewann so die Möglichkeit, die alten Räume in den vielfältigen Organismus des Neubaus zwanglos eingliedern zu können.

Mit der Wandelhalle wurde angefangen (Abb. S. 509/10). Die Bauzeit war ungemein kurz: September 1910 bis Mai 1911. Wir sehen einen ganz schlichten Bau in grauem Eisenbeton, mit Flachgiebeln und Kupferdach, mit Bogenfenstern und sparsamen Säulenstellungen, die den Rhythmus der alten Arkaden weiterführen, in der Einzelform aber selbständig behandelt sind. Diese vorhandene Rundbogen-Architektur ergab dann auch das konstruktive Prinzip der Halle auf natürlichem Wege: eine dreischiffige Pfeilerbasilika, der ein gleichfalls dreigeteiltes Querschiff mit der Brunnenhalle und der Nische für das Orchester in der Vierung vorgelagert ist. Die Wirkung des Innenraumes ist überraschend frei, leicht und heiter. Der sakrale Charakter, der hier gestört hätte, ist durch die eingefügte ockergelbe Zwerggalerie mit ihrem farbigen Blumenschmuck, durch die durchbrochenen Querbogen unter der bemalten Decke, durch die bunten Brunnen und Wandreliefs in Majolika von Bildhauer



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN

KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: GROSZER FESTSAAL



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN — KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: KLEINER MUSIKSAAL

DEKORATIVE BEMALUNG DES RAUMES DETAILLIERT UND AUSGEFÜHRT VON JULIUS MOSSEL-MÜNCHEN



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN

KGL. KURHAUS: KONVERSATIONSSAAL (VGL. SEITE 499)



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN

KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: KONVERSATIONSSAAL

Georg Römer gänzlich aufgehoben. Man hat wirklich das Gefühl, in einen freundlich überdeckten Garten, in eine moderne Orangerie zu treten. Die Pfeiler, auf vier Meter Höhe mit Steinzeugplatten in Grau und Grünviolett verkleidet, tragen die leichtgetönten Putzwände. Die Brunnenhalle ist ähnlich gehalten, nur empfängt sie starkes Oberlicht für den Quellenhof, der in einiger Vertiefung unter Glas und Rahmen die kostbaren Sprudel zeigt. In blanken Bronzeleitungen fließen die Wasser jetzt jedem Durstigen ins Glas, eine unmittelbare Berührung der Quellen ist nicht mehr möglich.

Auf eine höchst originelle Art hat Littmann den Platz für das Orchester ausgenutzt: es ist an das nördliche Ende der Wandelhalle eingebaut und zwar — meines Wissens zum erstenmal — auf einer um 180° drehbaren Bühne. Dadurch ist es nun möglich, bei gutem Wetter in den Kurgarten hinaus und bei schlechtem Wetter in die Wandelhalle hinein zu musizieren, wobei die Resonanzmuschel stets für den räumlichen Abschluß der Nische, sei es nach innen oder nach außen, bestens sorgt.

Als kleiner Sonderbau ist der Maxbrunnen (S. 508) durch einen offenen niedrigen Tempel mit Portikus in Sandstein ausgeführt. Irgend eine umfänglichere Gestaltung verbot sich an dieser Stelle mit Rücksicht auf den erwünschten offenen Blick in den Kurgarten von der Straße und den angrenzenden Hotels aus. Sowohl bei diesem Pavillon wie auch bei der großen Betonhalle hatte der Architekt mit ganz ungewöhnlichen Schwierigkeiten bei der Fundierung zu kämpfen. Der starke Gehalt an Kohlensäure sowie der Schlamm des Grundes machten besondere Senkbrunnen in Eisenbeton notwendig. Der Säuregehalt der Heilquellen wiederum bedingte eine besonders harte Legierung für die Leitungsrohre und verbot die Verwendung von Marmor zu dekorativen Zwecken. Macht man sich ferner klar, daß z. B. die große Wandelhalle einen Flächenraum von 3282 qm bedeckt, so wird man die Energie und Schnelligkeit, mit der der Bau binnen eines Winters hergestellt wurde, doppelt anerkennen müssen.

Auch für das Kurhaus war die Frist kurz bemessen, das Bauprogramm aber recht ausgedehnt. Wie der Lageplan zeigt, hat dieser sogenannte „Regentenbau" drei exponierte Schauseiten. Es gibt sicherlich Kurhäuser genug, die ihre Eingangsfront gewichtiger zur Schau stellen, als es diese eingezogene Schmalfront hinter dem kleinen Platze tut (Abb. S. 489). Und doch wird man dem Architekten dankbar sein müssen für seine taktvolle Zurückhaltung, die ihm eine recht intime Platzwirkung ermöglichte, wo eine vordringlichere Fassadengestaltung, ohne ihrerseits zur Geltung zu kommen, bestenfalls ein paar schmale Anlagen gestattet haben würde. Es sind immer noch die Maße und Bogenstellungen der alten Arkaden „von nebenan", die auch hier den Grundton angeben, aber dieser Ton hat seine Sprödigkeit verloren. In anmutiger elliptischer Schwellung tritt die Terrasse über der Unterfahrt hervor, elliptisch entsprechend eingezogen, weicht die Mittelfront des Hauptvestibüls zurück und gibt den Blick frei auf das mäßig geneigte Schieferdach mit seiner wohlabgewogenen kupfergedeckten Kuppelhaube. Die ganze graugrüne Sandsteinfront gewinnt durch dieses barocke Motiv ein festlich verhaltenes Leben, das durch die niedere Platzmauer samt Ecksäule nach der lebhaften Brückenstraße zu wohltuend distanziert wird.

Nördlich springen zwei Risalite mit antikisierenden Giebeln vor, westlich zur Saale hin und unmittelbar neben der neuen Ludwigsbrücke entwickelt der Bau als korrespondierendes Motiv zur Gegenseite eine ausgerundete Front durchlaufender Doppelsäulen (Abb. S. 491), die auf ihren hohen Postamenten fast freistehend die Attika tragen und mit Entschiedenheit eine monumentale Wirkung anstreben. Hier, wo kein Gegenüber stört und der Bau über Entfernungen hinweg beherrschend sichtbar werden will, war dieser dekorative Aufwand gewiß am Platze. Am wenigsten günstig entfaltet die Architektur sich nach Süden (Abb. S. 492), wo die Lese- und Schreibsäle mit der breit aufgesetzten Flachkuppel eher wie Anbauten wirken. Der glattgefügte Mainsandstein, mit dem die Ziegelmauern verkleidet sind, hat einen ausgesucht schönen Ton und ist auch bei den dekorativen Putten des Bildhauers Rudolf Henn verwendet, die die Unterfahrtsbogen bekrönen.

Durch eine Vorhalle, einen gewölbten Kassenflur führt der Weg in das hohe Hauptvestibül (Abb. S. 493/94). Es ist in beiden Geschossen weiß gehalten, mit dunklen Eichentüren, grauem Terrazzo-Fußboden und gelbgrauen Marmorbalustraden und ist im Mittelfelde der gewölbten Decke mit einem großen und in den lichten Farben sehr lebhaften Gemälde „Orpheus" von Julius Mössel geschmückt. Von dem Vestibül führen die Treppen zur Saalgalerie und den Terrassen des Obergeschosses. Außerdem öffnen sich hier fünf Flügeltüren zum großen Festsaal (Abb. S. 496).

Er bildet ein vertieftes Rechteck mit dem Halbrund des Podiums am unteren Ende, zeigt Reihenpfeiler, die unten geschlossen und auf der Galerie mit ihren hohen Seitenfenstern offen



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: RESTAURATIONSSAAL



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: SCHREIBZIMMER



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN — KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: GROSZER LESESAAL

sind, und wirkt bei 36,5 m Länge, 18 beziehungsweise 27,5 m Breite und 16 m Höhe sehr hoch und luftig. Seinen Charakter erhält er durch die völlige Einkleidung in Holz. Max Littmanns Vorliebe für die dekorative Verwendung dieses unerschöpflich schönen Materials ist von seinen älteren Arbeiten her bekannt. Auch diesmal hat er mit poliertem Kirschbaum (Wände), grau lasiertem geblasenen Fichtenholz (Kassettendecke) und tiefgrünen Vorhängen mit schwarzer Applikation eine ebenso festliche wie vornehme farbige Raumstimmung geschaffen. Die 1065 Sitze in dunklem Palisander mit grauem Bezug fügen sich farbig harmonisch ein, die sechs großen versilberten Beleuchtungskörper, aus verschiedenfarbigen Glasperlen korbartig geformt, geben ein äußerst angenehmes, weiches und doch helles Licht. Die Akustik des gefüllten Saales erwies sich bei der Eröffnungsfeier als vollkommen geglückt.

Es scheint mir besonders erfreulich, daß die schöne Raumwirkung des Saales, der ja recht eigentlich als repräsentativer Mittelpunkt der ganzen Baugruppe gedacht ist, ohne jeden absichtlichen Prunk zustandegekommen ist. Freilich, der dekorative Aufwand der Holzverkleidung mit ihren zarten Ebenholzeinlagen ist für jeden Kenner enorm, denn die Münchner Möbelfabrik Pössenbacher hat mehrere tausend Quadratmeter Vertäfelung herzustellen gehabt — auch ihrerseits eine imposante technische Leistung und vielleicht bisher die größte dieser Art. Aber man kann sagen, daß dieser Reichtum würdig zur Schau gestellt wird. Die Wandfüllungen gehen der vertikalen Bewegung der Pfeiler nach, die Balustraden sind ganz einfach und nur vor dem Orchester ein wenig reicher im Ornament, und äußerst geschickt sind die Ventilationsgitter am Deckensims als dekorativer Abschluß der Wand eingefügt. Nebenbei bemerkt, ist im Untergeschoß eine komplizierte elektrische Filteranlage ständig in Betrieb, um sämtliche Räume des Hauses mit staubfreier und je nach Bedarf temperierter Luft zu versorgen.

Die hölzernen Langwände des Saales im Parkett lassen sich einklappen und in die Pfeilervertäfelungen zurückschieben. Dadurch wird auf der rechten Seite der kleine Musiksaal (Abb. S. 497) geöffnet und kann zur Vergrößerung des Festsaales unmittelbar herangezogen werden. Dieser kleine, sogenannte „grüne“ Saal zeigt als Sondermotiv zwei kannelierte Säulen mit bemalten Trichterkapitäl, und diesem barocken Einfall entspricht die Zeichnung der weiß gemalten Ornamente auf dem sehr intensiv grünen Grunde, wie auch die Form der Türen und die ovalen Blumenstücke.

In ähnlicher Weise dem historischen Ausstattungsstil des späten Barock angenähert, aber selbständig in den dekorativen Einzelheiten ist auf der gegenüberliegenden Seite der Konversationssaal (Abb. S. 498/99) mit einem kleinen Vorraum behandelt. Die Grundfarben sind Weiß mit Rot, an den Marmorkaminen vergoldete Gitter, die Ornamentik der Spiegel ebenfalls vergoldet, Mahagonimöbel mit rotvioletten Damastbezügen und rote Fenstervorhänge. Eine Anzahl moderner Bilder, Leihgaben der Münchner Galerie, gute Arbeiten darunter von Herterich, Strützel, Kaiser, B. Becker, vervollständigen die Ausstattung. Die Bogenfenster, die bis zum Boden reichen, gestatten den Austritt in einen kleinen Schmuckhof (Abb. S. 505/07). Mit seinen Freitreppen und plätschernden Brunnen, mit den terrassierten Wegen um den kleinen Rasenplatz und zwei Pergolen mit reicher Plastik und Wandbemalung nimmt er die Ueberlieferung ähnlicher intimer Gartenhöfe aus dem 17. Jahrhundert wieder auf. Besser als die reichliche Bemalung in Grauviolett und Gelb auf Blau, die sich immerhin in akademischen Grenzen hält, wirkt die weiße Kalksteinplastik zwischen den getönten Säulen. Neben diesen ruhigen Arbeiten des Bildhauers W. S. Resch schlagen die fidelen kleinen Steinputten von Düll und Petzold auf dem Treppenpodest, sowie die Bronzestatuetten derselben Bildhauer an den Brunnen einen frischeren Ton an. Die architektonische Ausnutzung des Fleckchens ist jedenfalls sehr glücklich gelöst.

Man betritt den Schmuckhof auch von den beiden Lesesälen aus (Abb. S. 503), die in ungewöhnlich stattlicher Ausdehnung: 7:25 und 14:10 m groß, ihr Licht von zwei Seiten überreich empfangen. Sie sind gleichartig auf 4 m Höhe in graugrün geräucherter Eiche vertäfelt, im größeren Saal zwei Kamine in Majolika von Resch und ebenfalls wertvolle neuere Originalgemälde aus Staatsbesitz. Bequeme lederbeschlagene Eichenmöbel, bunte Vorhänge vor den Schiebefenstern, die das Sitzen im Freien gestatten und einen wunderhübschen Blick über die Saale hinweg in die schönen Baumgruppen des Kurparks gewähren. Ueberhaupt ist die Lage dieser Räume, sowie der anstoßenden beiden Schreibzimmer (Abb. S. 502) so weltfern und ruhig wie möglich. Am größeren Schreibzimmer, neben dem ein kleiner, ganz intimer Raum als Damenzimmer ausgebildet wurde, ist die bunt verglaste Kuppel wirksam zur Belichtung herangezogen. Die Möbel, hier graue Eiche, nebenan Kirschbaum mit Intarsien, weisen die soliden Zweckformen einer maßvollen Moderne auf.



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN — KGL. KURHAUS IN BAD KISSINGEN: SCHMUCKHOF

WANDMALEREIEN VON RICHARD THROLL-OFFENBACH; KALKSTEIN-FIGUREN VON W. S. RESCH-MÜNCHEN



ARCH. MAX LITTMANN ▫ WANDBRUNNEN IM SCHMUCKHOF ▫ BRONZEFIGÜRCHEN VON DÜLL U. PEZOLD, MÜNCHEN



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN — KGL. KURHAUS: TREPPE IM SCHMUCKHOF
PLASTIKEN AUF DER TREPPENBRÜSTUNG UND AM BRUNNEN VON DEN BILDHAUERN DÜLL UND PEZOLD, MÜNCHEN



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN MAXBRUNNEN IN BAD KISSINGEN

Das gleiche gilt von der Einrichtung eines länglichen Spielzimmers, dessen buntbemalte Tapete in weißen Holzrahmen mit dem blauen Boden, den blauen Möbeln und den tulpenförmigen rotseidenen Leuchtkörpern ein pikantes Ensemble bildet.

Dort, wo zwischen dem alten Kursaal des Gärtnerschen Arkadenbaues und den Vorräumen des neuen Festsaals ein geräumiger Platz ausgespart wurde, erweiterte der Architekt das ehemalige kleine Restaurant zu einem sehr eleganten Restaurationssaal mit anschließender Küche (Abb. S. 501). Der Saal ist durch Pfeiler dreigeteilt und empfängt sein Hauptlicht sehr angenehm aus den kleinen Fenstern des überhöhten Mittelschiffes. Er ist in Pappelholz vertäfelt, die Wände sind weißgrau lackiert und ebenso wie die Decken ganz leicht schabloniert. Der Haupteingang ist durch eine sehr kräftig modellierte Türfüllung in vergoldetem Stuck hervorgehoben. Vier Wandbilder, alte Schlösser Frankens darstellend, schmücken den Raum, der mit seinen gefälligen Möbeln, den zierlichen Glaslüstern, einem Marmorkamin usw. einen durchaus komfortablen Eindruck hinterläßt. Es versteht sich von selbst, daß das Restaurant mit den Arkaden nicht nur durch das seitliche Vestibül, sondern auch unmittelbar durch fünf große Bogenschiebefenster verbunden ist. Vom Vestibül aus betritt man den ehemaligen Konversationssaal, der jetzt kleineren Festveranstaltungen dienen soll und demgemäß den neuen Räumen angepaßt werden mußte. Mit wenig Mitteln und sicherem Geschmack wurde hier die überladene Pracht durch Reduzierung und Uebermalung auf ein erträgliches Maß gebracht.

Die Gesamtkosten der Umbauten im Kurgarten betragen 3377000 M, davon entfallen auf die Trink- und Wandelhalle allein 730000 M, auf das Kurhaus, das in einer Bauzeit von rund eineinhalb Jahren geschaffen wurde, etwa 2½ Millionen.

Ueberblickt man das Ganze im Zusammenhange, so muß man sagen: es ist eine Leistung, die sich sehen lassen kann. Wenn der unbedingte Anhänger der neuen Stilformen auf Variationen altvertrauter Elemente stößt und vielleicht geneigt ist, solche Zugeständnisse zu beklagen, so darf man ihm billig antworten, daß es neben der toten Nachahmung alter Stile eine schöpferische Neubelebung gibt. Max Littmann hat es ganz ausgezeichnet verstanden, das Gegebene im modernen Geiste schöpferisch auszubauen, und zugleich mit gutem Takt



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN ■ DIE WANDELHALLE IN BAD KISSINGEN (LÄNGSSCHIFF) ■ BRUNNEN U. WANDRELIEFS VON GEORG RÖMER-MÜNCHEN

vermieden, das internationale Publikum durch unnötig eigenwillige stilistische Zumutungen vor den Kopf zu stoßen und etwa zu abfälligen Urteilen über den „gewaltsamen“ neudeutschen Ausstattungsstil zu reizen. Die verwickelte und keineswegs dankbare Aufgabe legte dem Architekten eine gewisse Entsagung auf, aber sie belohnte ihn wiederum durch jene Erfolge, wie sie durch eine glückliche, gut vorbedachte Raumdisposition, durch einen harmonischen Ausgleich der Baumassen einzutreten pflegen. Littmann hat für das Kurhaus in Bad Kissingen einen wirklich baumeisterlichen Ausdruck gefunden, gediegen, behaglich und repräsentativ zugleich, und man braucht nur an die Raumwirkung seiner Wandelhalle oder die des Festsaales zu denken, um zu wissen, daß hier der Raumkörper Funktionsgefühle vermittelt, die neu sind und also doch wohl ursprünglich und schöpferisch sein werden. Die Innenausstattung aber ist so sorgsam bis in alle Einzelheiten hinein geschmacklich durchgebildet, in schönen Materialien uud sauberer Werkarbeit, daß der bayerische Staat, der freiherzig genug war, diesen namhaften freien Baukünstler für eine so wichtige Arbeit heranzuziehen, nunmehr in seinem besuchtesten Bade fast so etwas wie eine kunstgewerbliche Ausstellung besitzt, die ständig in Gebrauch ist und also täglich praktisch Zeugnis ablegen muß für ihre Brauchbarkeit. Gewiß die beste Kunstpolitik, die ein Staat treiben kann.

EUGEN KALKSCHMIDT



ARCH. MAX LITTMANN-MÜNCHEN ▫ DREHBARES ORCHESTER IN DER WANDELHALLE



THEODOR KÄRNER
JAPANISCH.TSCHIN

Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

UNANGEBRACHTE FEIERLICHKEIT

Eine Fassade voll Wucht des Urgesteins, mächtige dorische Säulen, vom Sockel bis zum Dache des fünfstöckigen Gebäudes durchgehend, ein Hauptgesims, ein Giebel von antiker Feierlichkeit, eine Pforte, ganz mit funkelndem Metall gewappnet, als hätte sie das Geheimnis eines dunklen Gottes zu hüten, im ganzen Bauwerke nichts als Strenge, Ewigkeit und tempelhafte Majestät, Jahrhunderten zu trotzen bereit. Poseidon, der Herr des Meeres, der bei Pästum immer noch eine sehr würdige Wohnstätte besitzt, würde vor Neid erblassen, sähe er diese zeremoniöse Behausung. Und welchem Gotte ist sie geweiht? Keinem Gotte, sondern einer Göttin, einer Muse, und zwar keiner von den neunen des alten Hellas, sondern der jüngstgeborenen, der zehnten.

Ich denke an jene zahllosen „Lichtspielhäuser“ — ein merkwürdiger Fall: das deutsche Wort ist hier vornehmer als das fremde — deren Erbauer alle Monumentalität, die sie in sich fühlten, auf die Fassade und den Innenraum dieser geistig so anspruchslosen Volksbelustigungsstätten abgeladen haben. Wir leben zwar in dem Zeitalter, das die „Anpassung an den Zweck“ erfunden hat, und mit welchem Pomp! Die kuriosesten Einfälle hat die „Zweckmäßigkeit“ schon entschuldigen müssen. Aber einen grelleren, einen schreienderen Kontrast wie zwischen der phrasenhaften Feierlichkeit der heutigen Kinoarchitektur und dem Wesen der Kinodarbietungen kann man sich nicht leicht denken. Daß man Photographien, die man an die Wand hängt, nur ganz leicht und flach rahmen darf, weiß jeder, der in diesen Dingen einiges Gefühl und einige Erfahrung besitzt. Der reich profilierte oder gar vergoldete Photographien-Rahmen ist ein untrügliches Kennzeichen zurückgebliebensten Provinzgeschmackes. Aber den Darbietungen des Kinos, die doch auch nur von zweidimensionaler Beschaffenheit sind, gibt man einen architektonischen Rahmen, der für die größten, geistigsten Vorführungen nicht zu anspruchsvoll wäre. Das ist Entgleisung, das ist Phrase.

Man spricht viel von dem Streben unserer Zeit nach ihrem höchsten monumentalen Ausdruck. Weit und breit nicht ein einziges Talent, das nicht die Empfindungsgröße antiker Menschheit in sich spürte, das sich nicht berufen fühlte, die pompöseste, die tönendste Sprache zu führen! Aber was soll man von einer Monumentalität denken, der nachgerade jedes Objekt gut genug ist, um zweckwidrig und aufdringlich in die Erscheinung zu treten? Alte Zeiten haben ihren monumentalen Ausdruck lediglich an entsprechenden Gegenständen entwickelt, an Behausungen des Kultus oder des Zusammenströmens gewaltiger Volksmassen. Heute ergießt sich Monumentalität und drohend-düstere Feierlichkeit wahllos über alles — den monumentalen Stuhl besitzen wir schon — und in der Malerei lassen sich selbst die zimperlichsten, die schwächlichsten Talente nicht abhalten, immer wieder die Erfüllung der „monumentalen Sehnsucht“ zu versuchen. Das monumentale Kino schließt diesen Ring sehr würdig. Es gab früher ein Sprichwort: Die Lächerlichkeit tötet. Wie ist es heute in seiner Geltung erschüttert!

WILHELM MICHEL





LILLI TERSTEGEN-MÜNCHEN ◘ TEEWÄRMER UND KINDERTÄSCHCHEN AUS GEHÄKELTEN BUNTEN WOLLBLUMEN
Vertrieb: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, München

JOHANN VINCENZ CISSARZ

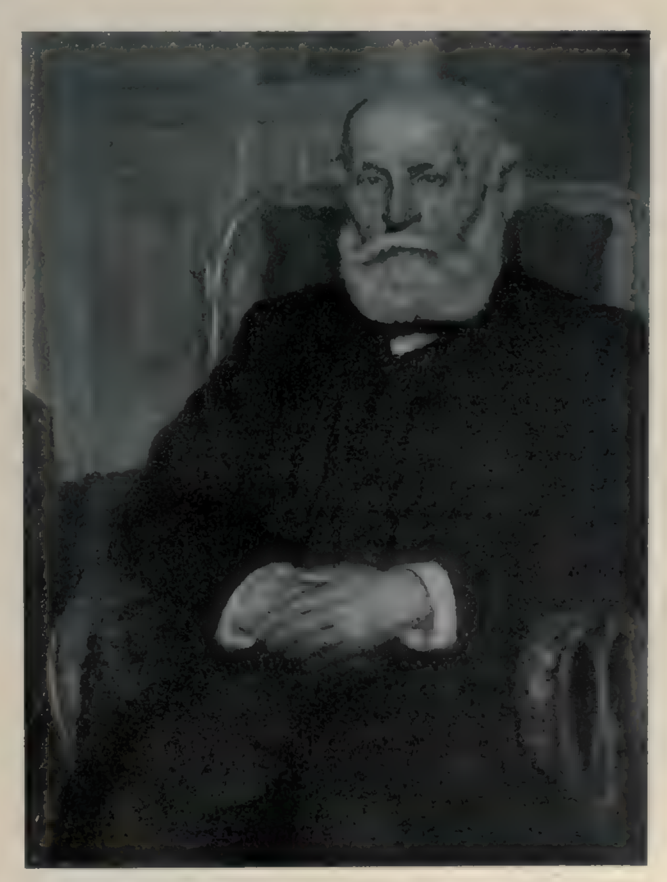
So reizvoll es auch immer für die Kunstschreiber aller Zeiten gewesen sein mag, den komplizierten Organismus eines Künstlerdaseins zu durchforschen, sein kurvenreiches Auf und Nieder, sein Wollen und Vollbringen zu verfolgen und nachzuempfinden, so sehr fühlt man, wenn man ehrlich sein will, wie viel schwerer im Verhältnis zu früher heute dieses Beginnen geworden ist. Die Meister vergangener Kunstepochen, und denken wir auch an die größten, nahmen in weit geraderen Wegen ihren Aufstieg. Sie suchten und fanden auf der Basis der ihnen überlieferten und heiligen Kunstgesetze ihren Stil und stehen heute in jener olympischen Ruhe und Abgeklärtheit vor uns, die immer zur Ehrfurcht und Bewunderung zwingt. Wohl vollzog sich auch in ihnen das gewaltige Ringen, das allem schöpferischen Willen vorangeht. Aus den Werken der Größten, die die Kunst hervorgebracht hat, aus ihren Zeichnungen und Skizzen, aus ihren schriftlichen Deduktionen, ersehen wir, wie auch sie vom Zeitenstrudel berührt, von Einflüssen begeistert oder beirrt, sich durch ein Labyrinth der Empfindungen hindurch winden mußten. Heute freilich erscheint uns ihr Tun und Handeln ebenso von der Patina des Alters verklärt, wie ihre Werke, und in die Bewunderung vor diesen mischt sich der Respekt, der an ihnen nicht zu drehen und zu deuteln wagt.

Anders aber ist es mit unseren künstlerischen Zeitgenossen. Mit denen, die mitten unter uns leben und wirken, aus anderen Verhältnissen und Erkenntnissen heraus ihre Kunst üben und demzufolge auch von ganz anderen Gesichtspunkten aus betrachtet werden wollen und müssen wie ihre Vorgänger. — Fast ein Jahrhundert hindurch währt die Wandlung der Kunst, die wir modern nennen, und noch ist kein Ende abzusehen. Eine Richtung ist der anderen gefolgt. Künstler, die gestern noch als Götter thronten, werden heute gestürzt, und das Morgen schon kann neue Revolutionen bringen. Was uns die letzten Jahrzehnte an Kunstkämpfen beschieden haben, ist hinreichend festgelegt. Sie sind das Kriterium unserer Zeit geworden, und keiner, und wäre er ein Gigant, wird sie aufhalten.

Die Glücklichsten in diesem wogenden und brandenden Kunstgetriebe, gegen dessen immer unschöner werdende Formen alle warnenden Kassandrarufe vergebens ertönen, sind noch immer die, die inmitten ihrer Entwicklung stehen. Von ihnen will man noch nicht das Letzte und Höchste. Sie sind es, auf die man Hoffnungen setzt, und ihnen bleibt bei all ihrem Ringen der Trost und die beglückende Gewißheit, daß sie noch nicht am Ende ihres Weges sind.

Solch ein Künstler ist JOHANN VINCENZ CISSARZ. Cissarz heute noch vorzustellen, ist kaum nötig. Man kennt seinen Namen, verbindet mit ihm sofort gewisse Vorstellungs-Komplexe und weiß, daß die Kunstgeschichte des jungen 20. Jahrhunderts ihm einen ehrenvollen Platz eingeräumt hat. Und das will heute schon Großes bedeuten.

Wie wo anders auch, so ist an dieser Stelle ebenfalls schon über Cissarz manches berichtet worden. Man weiß, daß er 1873 in Danzig geboren ist, also soeben das fünfte Jahrzehnt seines Lebens angetreten hat, daß er bei Pohle und Freye und dem Belgier Pauwels zuerst versucht hat, in die Mysterien der Kunst einzu-



Joh. Vincenz Cissarz Bildnis meines Vaters (1911)



Joh. Vincenz Cissarz-Stuttgart Dorfeingang (Radierung)

dringen. Das war an der Dresdner Kunstakademie, die nun bald auf eine hundertfünfzigjährige ruhmreiche Geschichte zurückblicken kann. Und man weiß auch, daß Cissarz es war, der in den neunziger Jahren dem künstlerischen Leben der sächsischen Hauptstadt frischen, lebendigen Odem einblies. Das moderne Plakat (als Kunstausdrucksform von J. L. Sponsel literarisch mustergültig bearbeitet) gab den Vorstoß. Man wollte den Franzosen, die mit fabelhaftem Geschmack und Raffinement eine Hochkonjunktur der Affiche heraufbeschworen hatten, zeigen, daß auch in Deutschland das nötige Geschick vorhanden war. Unter den Besten stand Cissarz an der Spitze. Aber über diese Sturm- und Drangperiode im Leben unseres Künstlers ist längst Gras gewachsen. Nur uns Literaten bleibt es vorbehalten, sie gewissenhaft zu registrieren.

Anderthalb Jahrzehnte selbständigen künstlerischen Schaffens haben Cissarz genügt, fast alle Ausdrucksmöglichkeiten, ja die Plastik nicht ausgenommen, mit Erfolg zu erproben.

Als Maler, als Graphiker und Zeichner, als Kunst- und Buchgewerbler und auch als Innenarchitekt hat er eine proteusartige Vielseitigkeit entwickelt, die nur wenige seiner Zeitgenossen mit ihm teilen. Begegnet man auf dieser Ausstellung seinen feinen Meeresstimmungen von Sylt, so brilliert er dort wieder mit Radierungen von einer Qualität, die man höchstens bei den besten der modernen Engländer zu suchen sich anschicken darf. Und hat man ganz besonderes Glück, so kann man auf einem von ihm entworfenen Tisch ein Buch mit echtem Cissarz-Latein und einem ebenso echten Cissarz-Einband aufschlagen.

Wohl ist dem Künstler der Vorwurf der Zersplitterung nicht erspart geblieben. Aber als Kind seiner Zeit, als eine für alles Gute und Schöne und Neuartige begeisterungsfähige, empfängliche Natur mußte sich diese Vielseitigkeit ihm von selbst aufdrängen. Rings um sich herum sah er die gewaltsame Entwicklung aller Dinge, sah, wie das deutsche Haus und sein künst-



Joh. Vincenz Cissarz-Stuttgart

Der Hafen von Föhr (Radierung)

lerischer Schmuck einen ungeahnten Umbildungsprozeß vornahm, wie Geschmack und Kultur selbst noch von der Türklinke als künstlerisches Objekt Besitz ergriffen und ihr neue Formen prägten, und dem ganz einfachen Naturgesetz der inneren Notwendigkeit folgend schloß er sich an. Heute war er dabei, mit aller Leidenschaftlichkeit dem seltsamen Zauber des geliebten Meeres nachzuspüren, ihm Lieder von jener einzigartigen Klanghaftigkeit zu singen, die nur ein besonders organisiertes Auge zu empfinden vermag, und morgen traf er mit gleich starkem persönlichen Interesse die Dispositionen für eine Huldigungsadresse oder einen schlichten Buchdeckel. Und dazwischen kam die immer reicher werdende Beschäftigung mit der Radiernadel, die seinem fluktuierenden Sinn eben auch wieder hoffnungsreiche Perspektiven eröffnet hatte. Nicht umsonst hatte er bei Pennell, Seymour-Haden, Whistler und anderen der großen „english etchers" gesehen, auf welches Niveau die Griffelkunst gehoben worden war. Freudig hatte er die Offenbarungen in sich aufgenommen und schuf im Furioso der Begeisterung ein Blatt um das andere. Vor allem die Kaltnadelradierung schien ihm die weiteste Aktionsfreiheit zu lassen. Dort mit weichem, auf das Mindestmaß zeichnerischer Notwendigkeit reduziertem, fast hingehauchtem Strich, hier mit einer auf das Höchstmaß kontrastreicher Helldunkel-Wirkung eingestellten Kraftentfaltung. Schon unsere wenigen Abbildungen geben einen guten Begriff von dem, was Cissarz als Graphiker leistet. Mit überaus glücklichem Verständnis hat er aus den Stilgesetzen der Radierung und aus den eben von den Engländern zur höchsten Potenz erhobenen technischen Raffinements im Gebrauch der Mittel das Beste herausgefunden. Wie sich ihm die Natur in ihrer einfachen Größe darbietet, so projiziert er sie auf die Platte. Wie sehr Cissarz in seiner Eigenschaft als Graphiker auch das künstlerische Buchzeichen zu beleben bemüht war, ist hinreichend bekannt und wird auch durch unsere Abbildungen illustriert. Ein



Johann Vincenz Cissarz-Stuttgart   Bäume an der Föhrer Marsch (Radierung)

verlockendes Gebiet, an dem auch die größten der Modernen nicht achtlos vorübergingen, mußte das Exlibris so phantasiebegabten Köpfen wie er besonders reizvoll erscheinen. Konnte doch in diesen Kunstwerken en miniature die Freude am rein artistischen, handwerklichen Beginnen ebenso unbehindert zur Geltung kommen, wie der Entfaltung geistvoller und kapriziöser Einfälle unbegrenzter Spielraum gewährleistet war.

Will man Cissarz' von Bienenemsigkeit erfülltes Schaffen wirklich kennen lernen, es ist wahrlich kein leichtes Stück Arbeit. Tage und Wochen können darüber vergehen, und immer wieder wird er Neues zu bringen haben. Hat man heute seine Eindrücke formuliert, wird man sie morgen berichtigend ergänzen müssen. Künstlern, die inmitten ihrer Tätigkeit stehen, in denen es brodelt und gährt, die den gewaltigen Zauber des Kosmos mit heißen Augen in sich aufnehmen, soll man sich eben vorsichtig nahen und sie nicht mit billigen Superklugheiten über den Haufen rennen wollen. Das wird von unserer vielschreibenden Zeit allzugern versucht.

Halten wir uns nun aber an das Gegebene, an das Positive, was Cissarz bis heute geschaffen, so wird sich bei näherer Betrachtung ergeben, daß er sich wieder einmal einer Wandlung seines künstlerischen Ichs gegenüber sieht. Kann das ein Manko bedeuten? Gewiß nicht. Denn des Künstlers schönstes Vorrecht ist die Freiheit. Frei schalten und walten, sich das zu eigen machen können, was einem am besten zusagt, das ist wohl das, was sein Ingenium am besten beflügelt. Und gegenwärtig ist wohl der Maler Cissarz am stärksten dabei, von dieser Freiheit Gebrauch zu machen.

Als Cissarz vor genau zehn Jahren von Dresden nach Darmstadt berufen wurde, war es nicht seine Aufgabe, Bilder zu malen. Dort in der Künstlerkolonie, die unter der temperamentvollen Leitung des Großherzogs eben die Augen der Kunstwelt auf sich zu lenken begann, hatte man anderes vor. Es galt das Kunstgewerbe zu reformieren, dem jahrzehntelang bestandenen Zustand der Stagnation ein Ende zu machen und endlich einmal zu beweisen, daß der frische Wind, der durch die Fenster der deutschen Ateliers drang, auch hier neues Leben geweckt



Johann Vincenz Cissarz — Dekoratives Gemälde (1910)



Joh. Vincenz Cissarz ◻ Dekoratives Gemälde im Intendantenzimmer des Kgl. Hoftheaters Stuttgart (1912)

hatte. So fand Cissarz, angeregt durch die neuen Verhältnisse, auch neue Aufgaben in Hülle und Fülle. Eine nie versagende Phantasie, ein bestimmt ausgeprägtes Gefühl für das, was man in der Zeit des künstlerischen Gärungsprozesses gerade brauchen konnte, und endlich ein reiches Wissen und Können halfen ihm, sich mit Leichtigkeit auch hier die gebührende Position zu erringen. Alles, was nur irgendwie in das weite Gebiet des Kunstgewerbes fiel, fand in ihm einen allzeit begeisterungsfähigen Interpreten und Reorganisator, den künstlerische Intuition und erlesener Geschmack leitete. Kronleuchter, Kassetten, Drucksachen, Textilarbeiten, ja selbst Möbel wurden entworfen, und als man dann begann, dem Äußeren und Inneren des Buches wieder die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken, da stand Cissarz wieder in den vordersten Reihen derer, die das künstlerische Gewand des Buches zu einer heiligen Mission machten. Das ausgesprochene Feinempfinden für die Verwendbarkeit des jeweiligen Materials, der, das muß immer wieder betont werden, kultivierte Geschmack, und die daraus sich ergebenden Schönheiten der Verhältnisse, die Harmonie der Linien und Ornamente, die Delikatesse der Farben brachten immer wieder Neues, Bewundernswertes zustande. Und ehrliche Anerkennung und Bewunderung ist Cissarz in größtem Maße zuteil geworden. Man sah, daß hier ein aus sich heraus entwickeltes Können von seltsam vielseitiger Eigenart am Werke war, sah, wie auch der einfachste Buchdeckel aus gleichen ästhetischen Prinzipien entstanden war, wie eine prunkvolle Huldigungsadresse, wie der Einband zu einem Maler-Klassiker oder das Gehäuse eines Pianinos. Ja auch hieran hat sich Cissarz versucht und hat aus Holz, Metall und Edelsteinen ein Ganzes von großer Schönheit geschaffen. Aber weit über das auch der Kunst dienende Instrument hinweg hat er auch ganze Wohnungen eingerichtet und sie auf jenen wohltuenden, einheitlichen Ton abgestimmt, der dem Komfort unserer Zeit die besondere Note verleiht.

Inmitten all des kurvenreichen Auf und Nieder, der künstlerischen Kämpfe und Erfolge war Cissarz im Jahre 1906 vom Verein der württem-



Johann Vincenz Cissarz ▫ Dekorative Pastellgemälde in den Fürstenzimmern des Kgl. Hoftheaters in Stuttgart (1912)

bergischen Kunstfreunde nach Stuttgart berufen worden und hatte als Professor der Lehr- und Versuchs-Werkstätte ein neues, an Expansionsmöglichkeiten reiches Arbeitsfeld gefunden. Die Kultivierung des Buches war etwa auf ihrem Höchststand angelangt, und so mochte Stuttgart als zweite Buchhandelsstadt Deutschlands die Berufung Cissarz' doppelt freudig willkommen heißen. Aber über all die mit feinstem künstlerischen Sinn und tausend Raffinements ersonnenen Finessen, die ihm das moderne Buch zu danken hat, und die doch nie in eine allzu schroffe Betonung des Überinteressanten, Allzuoriginellen ausartete, hat seine Stuttgarter Tätigkeit vor allem eins gezeitigt: eine neue Schrift, in der dieser Aufsatz gesetzt ist. Eine neue Lateinschrift, von Cissarz gezeichnet, prachtvoll leserlich und in der zweckbewußten Sachlichkeit der Typen so deutsch empfunden wie nur denkbar. Was das heiße Ringen tüchtiger Künstler, es sei nur an Eckmann, Olbrich u. a. erinnert, hervorgebracht hatte, war bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge und Originalität doch mehr oder weniger Fragment geblieben. Die Gesuchtheit und Geziertheit eines Stiles, der noch inmitten der Entwicklung begriffen war, ließ auch hier mehr als einmal die künstlerische Absicht scheitern, und dem Erscheinen ihrer Taten auf dem Gebiete der Druckschrift folgte meist gar zu bald der Protest gegen die allzu künstlerische Schnörkelei und ihre Gefolgschaft, die Undeutlichkeit. Ohne in billige Superlative zu fallen, darf man getrost sagen, dieses Manko besitzt die Cissarz-Latein nicht, und die von der Schrift-Gießerei Ludwig & Mayer in Frankfurt a. M. bisher vorgelegten Proben demonstrieren, wie die Cissarz-Schrift in den großen Graden eine fast monumentale Wirkung hat, und wie auch die kleinsten Typen klar und deutlich sind. Hat in der letzten Zeit der Kampf um Fraktur oder Antiqua die Gemüter besonders heftig erregt, angesichts dieser Cissarz-Latein mag man die fast fanatisch verfochtene Vorliebe für die letztere wohl verstehen.

J. V. Cissarz ▫ Altargemälde in der Friedenskirche zu Offenbach (1912)

Zu der eigenen kam nun auch die Lehrtätigkeit, und wer je Gelegenheit hatte, Arbeiten der Cissarz-Schüler zu sehen, wird anerkennen müssen, welch schöne Früchte sie getragen hat. Wie das eigene Schaffen beseelt war von Individualität und lebensprühendem Temperament, das sich in eleganten Linien und fein ersonnenen Ornamenten auslebte, so sollten nach seinem



Wunsch auch seine Schüler sein. Eine Ausstellung ihrer Arbeiten zeigte, wie gern und freudig man ihm gefolgt war.

Aber wie sehr auch der Buch- und Kunstgewerbler, der Zeichner und Radierer Cissarz von Arbeit überbürdet war, und wie sehr auch die Anerkennung seiner vielseitigen Eigenschaft und seine Wertung stieg, die von Anbeginn seiner künstlerischen Entwicklung in ihm schlummernde Sehnsucht nach der Erfüllung der letzten und höchsten Probleme der Malerei hat ihn nie verlassen. Kurze, auch von Arbeit durchbrochene Erholungsreisen führten ihn wieder zur See, und damit war die Freude an der Farbe wieder da. Doch auch hier von Einseitigkeit, vom Schema und Manierismus weit entfernt, sah Cissarz noch ganz andere Aufgaben vor sich als nur die Verherrlichung des Meeres. Und hier finden wir ihn wieder, wo wir ihn vorhin verließen.

Mehr als je drängte der angesammelte Fond künstlerischer Erkenntnisse, drängte das ungeheure Naturstudium, die Beherrschung der Form wieder nach dem einzig wahren Ausdrucksmittel des geborenen Malers — nach der Farbe. Wohl hatte er neben den feinen atmosphärischen Stimmungen der See auch manch anderes Problem angerührt, hatte noble und aparte Bilder seiner Gattin und seines Vaters geschaffen, doch das genügte ihm alles nicht mehr. Monumentalkunst



Joh. Vincenz Cissarz ▫ Exlibris (Radierungen)



1843

EURE EXZELLENZ
HOCHVEREHRTER
HERR STAATSMINISTER!

Zum heutigen Tage, an dem Eure Exzellenz das ſiebzigſte Lebensjahr vollenden, geſtatten ſich die unterzeichneten Beamten des Departements des Innern Ihnen in aufrichtiger Ehrerbietung und treuer Anhänglichkeit die innigſten Glück- und Segenswünſche darzubringen.

Eurer Exzellenz war beſchieden, auf einem der höchſten und einflußreichſten, aber auch ſchwierigſten und verantwortungsvollſten Poſten des Staates bis an die Schwelle des achten Jahrzehnts Ihres Lebens zu wirken, und als wir uns in dem Gedanken zuſammenfanden, Eurer Exzellenz heute unſere Glückwünſche gemeinſam darzubringen, hatten wir angenommen, Sie noch als unſeren hochverehrten Departementsvorſtand feiern zu dürfen.

Ihr inzwiſchen vollzogener Entſchluß, in den Ruheſtand zu treten, hat es gefügt, daß wir mit unſeren Glückwünſchen nunmehr den Ausdruck ſchmerzlichſten Bedauerns verbinden müſſen über den ſchweren Verluſt, der durch Ihr Scheiden aus dem Dienſt vor allem uns, die Beamten des Departements des Innern, betroffen hat. Eure Exzellenz haben ſich in Ihrem Amte als Staatsminiſter des Innern, das Sie länger als irgend einer Ihrer Vorgänger geführt haben, wie in Ihrer ganzen Beamtenlaufbahn, durch die Sie vierzig Jahre lang mit dem Departement des Innern verbunden waren, um König und Land in hingebendſter und ſelbſtloſeſter Betätigung Ihrer unerſchöpflichen Arbeitskraft und nie ermüdenden Pflichttreue Verdienſte erworben, die zu würdigen uns nicht zukommt. Wohl aber dürfen wir bekunden, daß wir in Eurer

CISSARZ

Johann Vincenz Cissarz-Stuttgart ▫ Ehrenurkunde, polychrome Malerei mit Gold auf Pergament



AN DIE HERREN KOMMERZIENRAT
PAUL SACK UND FRITZ SACK
ZU LEIPZIG

HOCHVEREHRTE HERREN!

Sie feiern in dieſem Jahre das 50jährige Beſtehen Ihrer Fabrik. Errichtet im Jahre 1863 von Ihrem ſeligen Herrn Vater, dem im Jahre 1900 verſtorbenen Herrn Rudolf Sack und in unermüdlicher Tätigkeit bis zu ſeinem Lebensende von ihm unter Ihrer Mitwirkung geleitet und fortgeführt, hatte er das erhebende Bewußtſein, ſeine Schöpfung zu einem großen und bedeutenden Werke erblühen und erſtarken zu ſehen. Und als Sie dann das Erbe des genialen Schöpfers nach ſeinem Ableben antraten, haben Sie mit derſelben Schaffensfreude, die dem Verblichenen eigen war, ſein Werk in ſeinem Sinne weitergeführt und darnach getrachtet, es zu der Höhe zu bringen, die ſeinem Begründer vorgeſchwebt hat. Heute ſteht es da als ein Werk von Weltbedeutung, die Erzeugniſſe, die aus ihm hervorgehen, Geräte und Maſchinen für den Ackerbau, finden in allen Ländern der Erde Verwendung und eng verknüpft iſt der Name Rudolf Sack mit den großen Erfolgen einer neuzeitlichen landwirtſchaftlichen Bodenkultur. Sie dürfen, hochverehrte Herren, ſtolz ſein auf das Große und Bedeutende, was Sie in dieſer Hinſicht geſchaffen haben und würdig reiht ſich Ihre erfolgreiche Tätigkeit derjenigen Ihres ſeligen Herrn Vaters an. Wir deutſchen Vertreter wiſſen ſehr wohl die Verdienſte zu ſchätzen, die Sie mit Ihren Erzeugniſſen der deutſchen Landwirtſchaft und damit auch dem deutſchen Maſchinenhandel geleiſtet haben, und mit Gefühlen der Dankbarkeit dafür freuen wir uns, daß es Ihnen vergönnt iſt, in dieſem Jahre auf ein 50jähriges Beſtehen Ihrer weltumſpannenden Fabrik zurückblicken zu können. Wir wünſchen Ihnen von Herzen, daß dieſelbe unter Ihrer und Ihrer Nachfolger Leitung auch fernerhin wachſen, blühen und gedeihen möge, und um all dieſen Gefühlen, die uns in dieſen Tagen beſeelen, auch ſichtbaren Ausdruck zu verleihen, haben die unterzeichneten deutſchen Vertreter ſich freudig zuſammengetan und Ihnen, hochverehrte Herren, eine beſcheidene Gabe in Form einer Ehrentafel geſtiftet. Wir bitten Sie um Entgegennahme dieſer Gabe, die darſtellen ſoll eine Ehrung für das ganze Haus Rudolf Sack und ein Dokument für das gute Einvernehmen, das alle Zeit zwiſchen ihm und ſeinen deutſchen Geſchäftsfreunden beſtanden hat und auch in Zukunft beſtehen möge.

LEIPZIG, DEN 5ten MAI 1913

Johann Vincenz Cissarz-Stuttgart ▫ ▫ ▫ Ehrenurkunde, polychrome Malerei mit Gold auf Pergament

Johann Vincenz Cissarz-Stuttgart ▫ Handgearbeitete Lederbände und Verlegerband in Leinen
Ausführung der Lederbände: G. Fröhlich, Stuttgart

war nicht umsonst das Schlagwort seiner Zeit geworden. Trotz aller Kleinarbeit, die er zu leisten hatte und mit schier bewundernswerter Unermüdlichkeit auch leistete, war sein Auge immer auf das Große, Dekorative eingestellt. Ohne sich in gegenständliche Erörterungen zu verlieren, gab





Joh. Vincenz Cissarz ▫ Mappen für die beiden auf den Seiten 522 und 523 abgebildeten Ehrenurkunden
Ausführung in Leder mit farbigen Lederauflagen und Handvergoldung: W. Schlemmer, Stuttgart



es für ihn nur eins; das war der Farbe jene beglückende dekorative Aufgabe zu erteilen, die ihr ureigenstes Wesen ist. Mit der „Beethovensymphonie“, der „Quelle“, der „Glücklichen Fahrt“ und anderen Gemälden war der Weg beschritten.

Dekorative Malereien bilden die Brücke zu dem, was Cissarz etwa als die Quintessenz seiner malerischen Probleme vorschwebt. Freilich können die schwarzen Wiedergaben kaum die rechte Vorstellung von dem Erreichten und Gewollten geben, von dem feinen Rhythmus, der das Ganze durchfließt, von der edlen Schlichtheit, die

Johann Vincenz Cissarz-Stuttgart — Handgearbeitete und Verleger-Einbände



Joh. Vincenz Cissarz ▫ Wohnzimmer in Maser-Ulme und schwarzem Nußbaumholz, Beschläge Mattsilber
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; des Möbelbezugs: Gustav Kottmann, Krefeld

Johann Vincenz Cissarz

Weißgestrichene Gartenmöbel

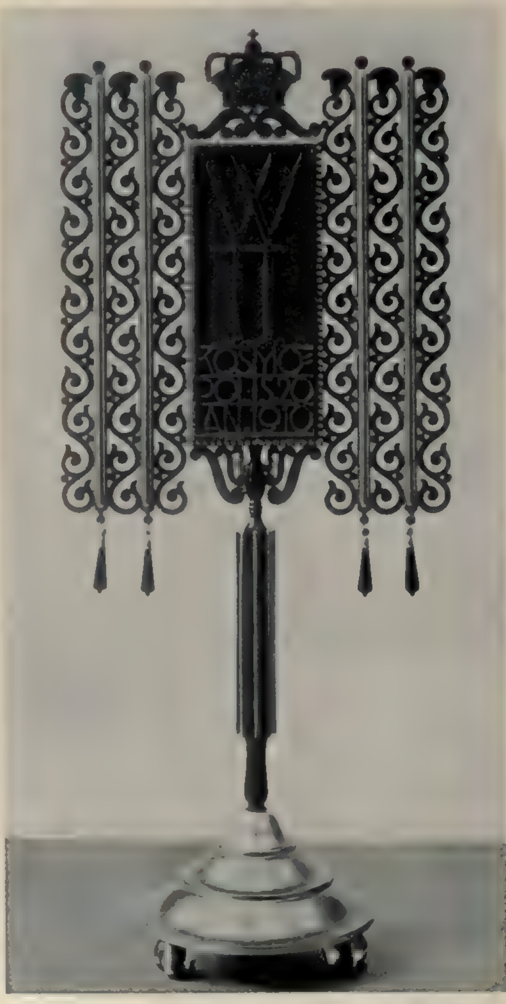


Johann Vincenz Cissarz ▫ Pianino in naturfarbigem Ahornholz mit Intarsien

Ausführung: Schiedmayer & Söhne, Hofpianofortefabrik, Stuttgart

Johann Vincenz Cissarz-Stuttgart ▫ ▫ Kassetten in Leder und Holz mit farbigen Auflagen und Intarsien

ohne in einen trocknen Ton zu verfallen oder des Stimmungszaubers zu entbehren, nichts mit der abgestandenen Schönmalerei vergangener Tage zu tun haben. Schöne und reizvolle Aufgaben hat Cissarz hinter sich, ebenso interessante stehen ihm bevor. Wer die von festlich heiterer Pracht erfüllten Repräsentationsräume des Stuttgarter Hoftheaters betritt, findet ihn in einer Weise vertreten, die seinem Namen alle Ehre macht. Die Romanze (Abb. S. 518), eine ins Gemalte transponierte Symphonie edler Formen und Farben, zwei dekorative Pastelle, die ganz den der Einfachheit und Geschlossenheit huldigenden Kompositionsprinzipien entsprechen und gerade deshalb von einer zwingenden Wucht sind, und endlich ein Blumenstück von faszinierender Schönheit. Fast möchte man es ein Nonplusultra der in der neueren Zeit wieder mit Verstand und gutem Willen gepflegten Blumenmalerei nennen. So delikat ist es im Arrangement wie in den noblen Zusammenklängen fein nuancierter gelber und blauer Töne. Daß auch das Stuttgarter Rathaus sich von Cissarz' Hand bleibende künstlerische Werte sichern wollte, ist dankenswert. Vier Wandgemälde in zwei Sälen werden dokumentieren, wie auch die Aufgabe, Festräume zu schmücken, rein künstlerisch zu lösen ist. Mit einem ins Gigantische ausgewachsenen dekorativen Gemälde „Die Wächter" ist Cissarz auf der Stuttgarter Kunstausstellung vertreten. Wie sein aller Übermenschlichkeit entkleidetes Christusbild in der Friedenskirche zu Offenbach a. M. zu schweigender Andacht zwingt, so tut es dieses als ein in Farbigkeit getauchtes formales Problem. Wohl mögen die Meisten das Bild zunächst nur als solches würdigen. Aber Cissarz ist praktisch zu sattelfest, um auch dessen Lösung nicht schuldig zu bleiben. A. DOBSKY



J. V. Cissarz ▫ Erinnerungstafel an ein Künstlerfest für Se. Maj. den König von Württemberg



THEODOR SCHMUZ-BAUDISZ ▫ WANDTELLER MIT UNTERGLASUR-MALEREI ▫ R. PREUSZ
Kgl. Porzellan-Manufaktur, Berlin

150 JAHRE KÖNIGLICHE BERLINER PORZELLAN-MANUFAKTUR

Die Stilgeschichte des Porzellans ist das schwierigste unter allen kunstgewerblichen Kapiteln. Das macht, es ist zunächst seinem ganzen Wesen nach ein orientalisches Kunsthandwerk. Aber es wäre ebenso falsch, diesen Ursprung stilistisch abzuschwören, weil in der Tat die Erfindung des Porzellans für die europäische Fabrikation von neuem gemacht werden mußte, wie sich sklavisch an die orientalische Stilkunst zu halten. Es ist wichtig zu wissen, daß Florenz schon im 16. Jahrhundert ein Porzellan fabriziert hat, dessen Arkanum bald wieder verloren ging. Und man darf vor allem nicht übersehen, daß es ein Deutscher war, der unser heutiges europäisches Porzellan entdeckt hat. Ebenso stark also wie der Orient ist das Barock des 18. Jahrhunderts an der Formung der weißen Porzellanerde, des Kaolin, zusammen mit weißen Flußmitteln, beteiligt und die höfische Kultur dieses Jahrhunderts, die sich in dem glasigen Weißbrand einen vornehmeren Sohn der heimatlichen bäuerischen Töpferei und des bürgerlichen Fayence schuf. Natürlich kam alles auf die richtige Mischung, das „Arkanum", des Kaolin mit kieselsäurehaltigen Mineralien an, wie Kreide, Marmor, Feldspat oder Quarzsand. Alchimisten und Abenteurer setzten ihr Leben aufs Spiel, die traurigen Schicksale Johann Friedrich Böttgers, eines Mannes bei aller Schwarzkunst von eminentem Wissen in Chemie und Mathematik, spricht allein Bände dafür, daß das Porzellan in Europa europäisch sein darf. Endlich am 28. März 1709 konnte der Erfinder des roten Böttger-Steinzeugs dem König von Sachsen schreiben, daß es ihm gelungen sei, „den guten weißen Porcelain herzustellen samt der allerfeinsten Glasur und allem zugehörigen Mahlwerk, welcher dem ostindischen wo nicht vor, doch wenigstens gleich kommen soll".

Gegenüber diesem ersten europäischen Hartporzellan mußten sich Frankreich und England, in denen gleicherweise Abenteuerlust und Wissenschaft den glasigen Tonkunstwerken Chinas nachspürten, noch ein halbes Jahrhundert mit dem pâte tendre begnügen. Es ist eine Geschichte für sich, wie Wien, Berlin und schließlich fast alle Höfe Deutschlands sich durch Bestechungen und Entführungen um das mühsam bewahrte Geheimnis des Meißener „Arkanums" bewarben. Wien hatte durch seine politische Stellung einen Vorsprung und fand schon 1717 Ueberläufer, die ihm die Gründung einer eigenen Manufaktur ermöglichten.

Nicht nur die beispiellosen Erfolge und der für damalige Zeiten märchenhafte Ueberschuß der Meißener Manufaktur von 1 1/2 Millionen in der Zeit von 1731 bis 1753, auch das künstlerisch-höfische Interesse, das mit diesen Chinoiserien liebäugelte, machen es sehr erklärlich, daß Friedrichs des Großen Einzug in Sachsen auch ein Eroberungszug auf dem Gebiete dieses königlichen Gewerbes



ANTON PUCHEGGER LIEGENDER TIGER
Ausführung mit Scharffeuerfarben: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Berlin

wurde. Man braucht die Märchen von der preußischen Reitereskorte, die sehr gewaltsam vier Meißener Porzellankünstlern den Weg nach Berlin gezeigt haben soll, nicht zu glauben. Vielmehr bestätigt sich, daß Friedrich am liebsten den Figurenkünstler J. J. Kändler in Berlin gehabt hätte und seine Ablehnung durch die Annahme von vieren seiner Schüler — darunter der ausgezeichnete Modellmeister F. A. Meyer und einer der späteren Direktoren, der Mosaikmaler J. Ch. Klipfel — wettgemacht wurde. Gewiß wäre auch dieses Entgegenkommen, das der damalige Besitzer der Fabrik, Johann Ernst Gotzkowsky, in Meißen fand, nicht ohne die Siege des Königs möglich gewesen.

Und als Gotzkowsky wie sein Vorgänger Wegely sehr bald darauf in Zahlungsschwierigkeiten kam, beeilte sich der König, der die Gründung der Fabrik angeregt hatte, die Manufaktur im Herbst des Jahres 1763 für den sehr hohen Preis von 225000 Talern zu kaufen. Der sächsische Kommissionsrat J. G. Grieninger, den Gotzkowsky an die Spitze seiner Fabrik gestellt hatte, blieb auch bis 1798 Friedrichs Direktor. Monopole und Zollfreiheit für die Einführung der Materialien begünstigten das Unternehmen, und noch Grieninger konnte in den Jahren 1788—1792 den höchsten Ueberschuß des ganzen ersten Jahrhunderts der Fabrik mit einem Jahresgewinn von 42599 Taler erzielen.



W. ROBRA DACKEL
Ausführung in Scharffeuerfarben

So einfach nun wie die selbständige Etablierung einer Manufaktur in Berlin mit ihren vorzüglichen Einnahmequellen für den König war die künstlerische Lösung von dem Meißener Einfluß und die Etablierung eines preußischen Porzellanstils nicht. Hier machte man geruhig nach Möglichkeit den Meißener Fabrikaten Konkurrenz, kam von dem Barock Kändlers, ohne es in dessen lebendiger Vollkommenheit zu erreichen, zu einem antikisierten Rokoko, dessen allegorische Darstellungen zum großen Teil wohl des Königs eigener Anregung zu danken sind, nicht ohne daß man ihn hin und wieder gründlich mißverstanden hat. Eine ungeheuere Freude ging durch das ganze Haus, als man dem König im Jahre 1768 als Branderfolg eine neue „couleur de rose", seine Favoritfarbe, vorlegen konnte. Und die Kurfürstin von Sachsen erhielt denn auch gleich als Geschenk ein paar Tassen mit Landschaften in diesem Rot, das man damals in Meißen noch nicht kannte. Aber wenn man überhaupt von einer Berliner Eigenheit reden will, dann ist es vielleicht nur die leicht hingetupfte naturalistische Blumenmalerei dieser Zeit, die später zu einer ängstlichen

HANS SCHWEGERLE — JAGD NACH AMOR

Ausführung in Scharffeuerfarben, hellblau mit bunter Girlande





HERMANN HUBATSCH ▫ MODERNE PALLAS ATHENE — JULIUS FELDTMANN — SALOME

Ausführung in Scharffeuerfarben, gelb und blau, der Salome mit Aufglasurmalerei: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Berlin

Tüpfelei wird. Sie wurde sowohl bunt wie einfarbig ausgeführt.

In der Figuren- und derLandschaftsmalerei nahm man sich wie in Meißen Watteaus' Bilder oder einheimische Kupfer von Städteansichten als Vorlage. Aber es blieb in allem eine Schwere der Hand und ein Uebersehen der dekorativen Grundgesetze. Dresdens Barock war für alle diese französischen Stile denn doch eine andere Voraussetzung als die ziemlich alleinstehende Vorliebe des preußischen Königs für französische Philosophie und Verse. Und es ist zumal kein Wunder, daß die Berliner Manufaktur in der Plastik besonders weit hinter Meißen zurück blieb. Erst als man die Porzellanmasse zu Miniaturporträtstatuen von Kaiserinnen oder auch zu Volkstypen verwandte und Porträts auf Tassen wie auf Teller malte, zeigte sich etwas sehr bestimmt Berlinisches in solchen Erzeugnissen, eine temperamentvolle Sachlichkeit, die auf Chodowiecki und Graff hinweist. Schon im Jahre 1765 entstand das sehr bewegte und lebendige Reliefbildwerk „Grieninger im Kreise seiner Familie in dem Moment, als er die königliche Bestallung zum Direktor erhält". Schon das



DOSE MIT FARBIGEN EMAILLEN UND GOLD AUF GRÜNEM GRUND VON H. LANG



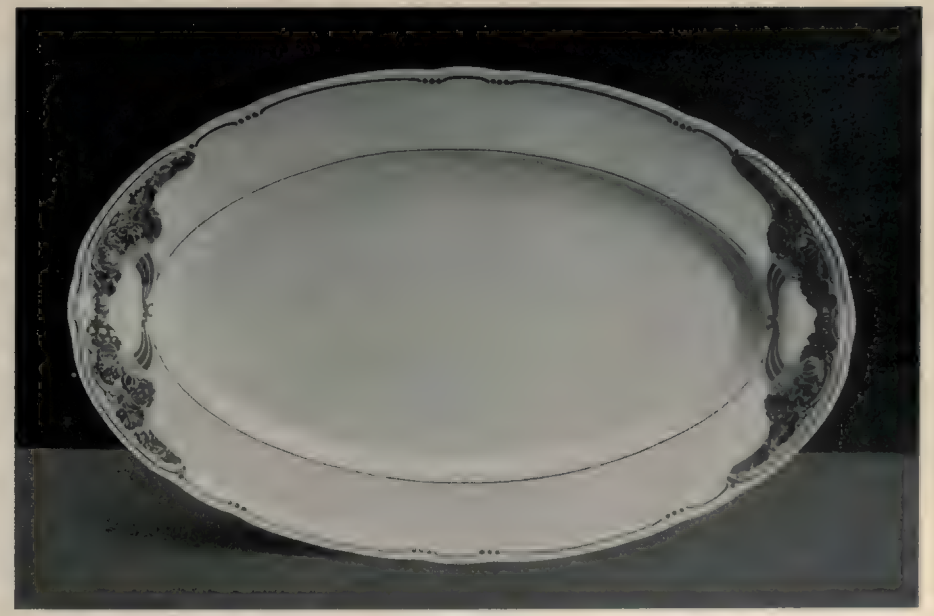
VASE M. AUFGLASURMALEREI AUF GOLDGRUND V. WILLI STANKE
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Berlin

Thema dieser unbemalten glasierten Medaillons kennzeichnet, wie viel weiter im Grunde doch Berlin von Paris entfernt war als Meißen. Später malte man das Bild des Königs Friedrich Wilhelm II. in einem schwer vergoldeten Rahmen auf den Bauch einer eiförmig kannelierten Vase, und wieder ist es auffällig, wie da, wo das praktische Bedürfnis einsetzt (hier ein ehrendes Geschenk zu schaffen), sich die Berliner Manufaktur über alle Stilfragen und Einflüsse hinwegsetzt und am Ende doch etwas Einheitliches zustande bringt. Die klassizistische Form eines solchen Stückes ist nicht eigentlich mehr französisches Empire, sondern zeugt von einem viel unmittelbareren Verständnis altklassischer Kunst. Nicht so sehr über Wien oder Sèvres kommen solche Anlehnungen an die ägyptische Kunst, zylindrische, kampanische, etrurische Kannen und Tassen, nein, hier zeigt sich der mit der Romantik erwachende wissenschaftliche Geist des ausgehenden 18. Jahrhunderts sehr wirksam in der Kunst Preußens, wie die Romantiker zumeist bezeichnenderweise preußischer, ja berlinischer Abkunft gewesen sind.



THEODOR SCHMUZ-BAUDISZ — TEILE DES CERES-SERVICES

Man kann mit großem Recht hervorheben, daß die Schadowsche Doppelstatue der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester Friderike für Porzellan ein viel zu herber und strenger Entwurf ist, aber wenn man eine so gänzlich hilflose Gruppe wie „Europa auf dem Stier" aus dem Jahre 1775 dagegen hält, so empfindet man doch sehr unmittelbar, wie es sich hier nur darum handelt, daß ein wirklicher Künstler hinter der Form steht. Und mit solchen Einschränkungen war der Einfluß des Architekten Genelli, dann Schadows und bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts der Schinkels von unschätzbarem Wert für die Berliner Manufaktur. Wenn auch alle diese Künstler wenig Rücksicht nahmen auf das Material, das in diesem Falle sie von ihren eigentlichen Absichten hätte ablenken müssen, so haben sie doch ein Niveau gewahrt, das erst in allerneuester Zeit wieder erreicht worden ist. Und sie setzten auch hier eine Tradition fort, die neben dem Rokokostil schon von dem ersten Modelleur F. A. Meyer in Biskuit gepflegt war, in den Medaillons mit den Bildnissen der Nichte



THEODOR SCHMUZ-BAUDISZ — SCHÜSSEL DES CERES-SERVICES
Ausführung in Aufglasurmalerei rot, grün, blau, gold: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Berlin





THEODOR SCHMUZ-BAUDISZ JAGDBOWLE UND SAUCIÈRE

Friedrich des Großen, der Gemahlin des Erbstatthalters von Oranien, der Großfürstin Maria Feodorowna und den Biskuitbüsten Voltaires und d'Argens'.

Viel schlimmer lagen die Dinge schon gegen Ende des ersten Jahrhunderts der Berliner Manufaktur. Jetzt war der ganze Dekorationsschwindel einer falsch verstandenen Renaissance im vollsten Gange. An die Stelle von Watteau traten als Vorlagen für die breit und ungraziös ausgeführte Malerei Raffael und Tizian. Die dekorativen Renaissancerahmen standen in gar keiner Beziehung mehr zu der Form. Und es war nur möglich, diese groben Fehler durch den äußeren Erfolg der Manufaktur in den Jahren vor ihrem ersten großen Jubiläum zu widerlegen, wie es der Biograph Kolbe tut. Man will keine Porzellanmalerei mehr, sondern Gemälde geben und entschuldigt jede Unzulänglichkeit durch solche vermeintlich größere Absicht.

Die Kritik Sempers, die hier scharf einsetzte und zum erstenmal auch in Deutschland für die Keramik eine innere Vereinigung von Form und Material fordert, war noch für lange Zeit in den Wind gesprochen und ringt uns als eine so frühzeitige Warnung gegen Stillosigkeiten, die wir selbst noch fast entdeckt zu haben glauben, um so größere Bewunderung ab.

Es war nötig, im großen die Stilgeschichte der Berliner Manufaktur anzudeuten, wenn man die Absichten recht würdigen will, die mit dem jetzigen Direktor Professor THEODOR SCHMUZ-BAUDISZ sich auch in ein preußisch königliches Institut Eingang verschafft haben. An technischen Fertigkeiten war kein Mangel, es handelte sich vielmehr darum, sie künstlerisch zu verwerten. Man muß zugeben, daß dies in einem ganz besonderen Maße gelungen ist. Vom dekorativen Sinn des malerischen Schmuckes ausgehend, wurde ein neues zur Stilisierung drängendes Ueben vor den Objekten der Natur gepflegt. Es galt auf impressionistischem Wege und mit japanischer Vereinfachung von Farbe und Linie die Natur gesteigert wirklich abzumalen und die Motive unserem empfindsamen Geschmack anzupassen. Noch wichtiger aber wurde, daß die Berliner unter Schmuz-Baudiß die Malerei der Unterglasur von der über die Glasur auch stilistisch unterscheiden lernten.



THEODOR SCHMUZ-BAUDISZ CABARET ZUM CERES-SERVICE
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Berlin

Einmal läßt das Scharffeuer des Glasurbrandes nicht eine solche Vielfarbigkeit zu, wie der spätere Muffelbrand für das Einbrennen von Malereien über der Glasur. Und damit war auch das Flächige der ersteren Art gegeben, einer Spritz- und Schabtechnik, die sich außergewöhnlich bewährt hat und ganz vortrefflich bei der farbigen Modellierung unseres Dackelbildes erkenntlich ist. Diese Malerei unter der Glasur ist ihrem Wesen nach flächig und kann so erst reizvoll die Schatten und Lichter der Form unterstützen. Während die dekorativen Reize als solche wie bei der Vase in der Zeichnung selbst und den vollen kräftigen Farbenakkorden ganz zur Geltung kommen. Wo, wie bei der Figur der Salome, eine ausgesprochene Zeichnung zum Ausdruck kommen soll, durchbricht die Ueberglasurmalereitechnik gelegentlich das Prinzip der rein modellierenden Malerei. Sie ist in dem Amberg'schen Hochzeitstafelaufsatz, eine Arbeit, die man dem Geschenk für die Kaiserin Katharina an die Seite stellen muß, zu prächtigem Dekor geworden. Immer mit der Absicht, daß die beiden Prinzipien der Porzellanmalerei hier sich gegenseitig bereichern, aber nicht aufheben.

Die Modellierung selbst ist dem durch Magermittel zur äußersten Grenze der Bildsamkeit gelangten Material angepaßt und hat sich endlich gemäß seinem Feuergeist und seiner Launenhaftigkeit zu großzügig temperamentvollen Formen aufgerafft, wie „Die Jagd nach dem Amor", zu einer gesteigerten künstlerischen Ausdeutung der Bewegung, wie gelegentlich der feierlichen Ruhe.

Und abermals hat in allerneuester Zeit, — denn wer sich mit diesen reizbaren Materialien beschäftigt, lernt nie aus, — Schmuz-Baudiß selbst in seinem Ceres-Service eine sehr innige Verquickung von modelliertem Dekor mit bunter Malerei geschaffen. Ein Geschirr, das ohne Zweifel eine Höhe der Porzellankunst bedeutet, die Berlin ganz allein zufällt. Hier ist Strenge der Form und ihre farbige Belebung zusammengeschmolzen zu einer freudigen Stileinheit, wie sie nur das eingehendste Studium des Materials erzwingen kann. Der große Semper würde an diesem Geschirr seine helle Freude haben.

Wilhelm Mieszner

EINE AMTSKETTE VON ERNST RIEGEL

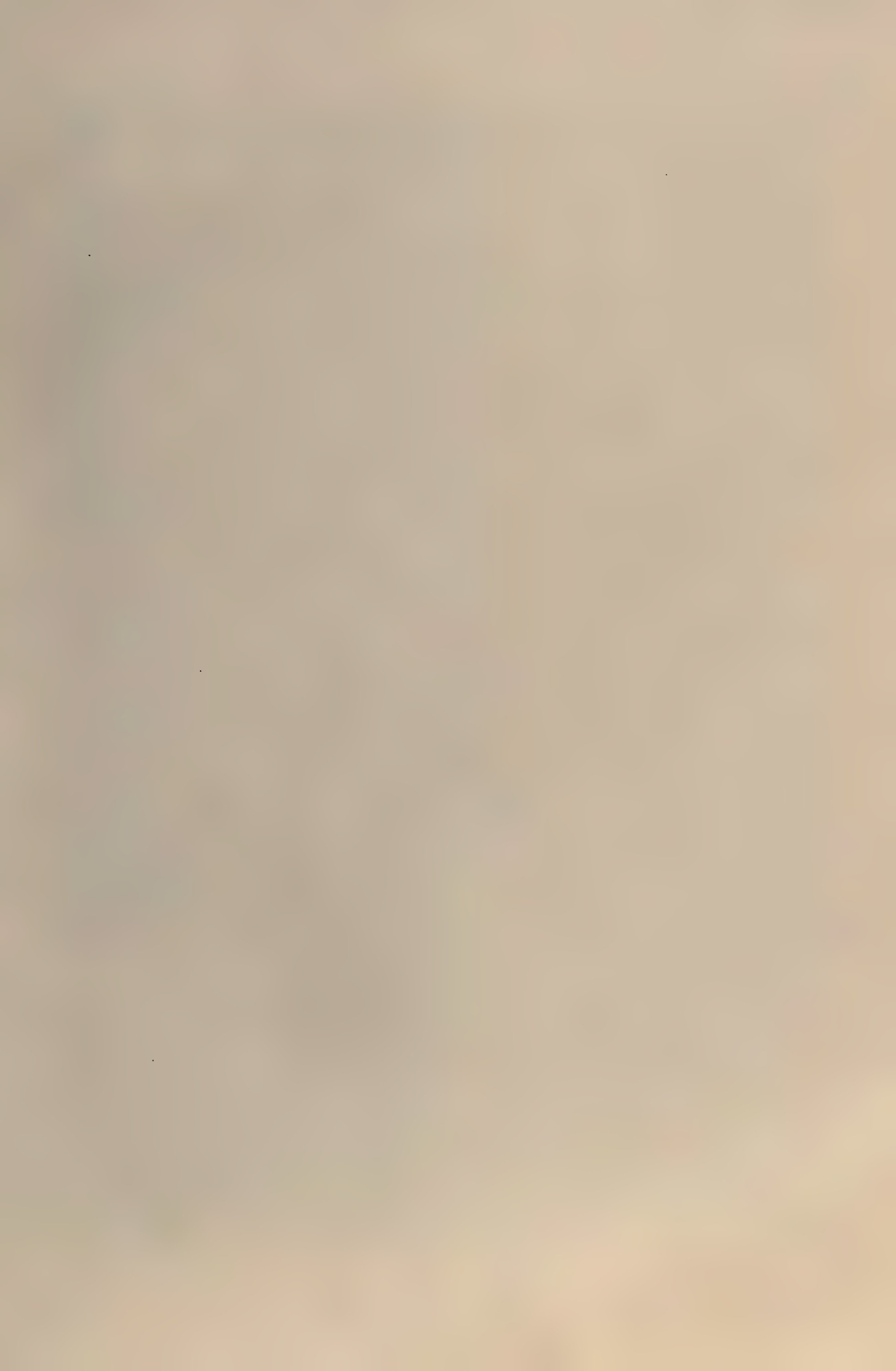
Nachdem Riegel vor drei Jahren den Auftrag für eine Amtskette des Oberbürgermeisters der Stadt Leipzig ausgeführt hatte, fiel ihm neuerdings die Aufgabe zu, für den Stadtverordneten-Vorsteher derselben Stadt eine ähnliche Insignie herzustellen mit der Bedingung, daß sie in ihrer Wirkung den schweren Eindruck der ersten Arbeit vermeiden sollte. Bis zu einem gewissen Grade ist es dem Künstler auch gelungen, die architektonische Wucht der ersten Kette durch die leichter aufgefaßten Zwischenglieder mit den Palmettenteilen und durch eine größere Farbigkeit zu mildern. Der Gesamteindruck ist flächiger geworden, aber nicht eintöniger. Die vielen gebogenen Linien und die Rankenumrahmungen der einzelnen Schilde lassen das Licht zwar lebhafter spielen, wie mir indessen scheinen will, nicht zu unbedingtem Vorteil für die Gesamtwirkung, die etwas Unruhiges und Flimmerndes erhält, was bei Frauenschmuck nur ungern vermißt wird, mir aber bei einem für bestimmte repräsentative Zwecke vorgesehenen Werk nicht recht geeignet dünkt. Immerhin erscheint Riegel im Vergleich zu anderen Künstlern, denen ähnliche Aufgaben im Laufe der letzten Jahre gestellt wurden, als die geeignetste Kraft und die befähigtste Persönlichkeit, der in dem Vorwurf liegenden Schwierigkeiten Herr zu werden.

Einige kurze Bemerkungen mögen die Abbildung (S.536) erläutern: Das Material ist durchweg Gold, die Technik Handarbeit. Die dreizehn Schilde mit Architekturbildern, die sich an das vorn in der Mitte angebrachte Stadtwappen anschließen, zeigen in Handtreibarbeit vor einem weißemaillierten goldgestirnten Hintergrund die vier Baulichkeiten, in denen die Stadtverordneten bisher tagten: Altes Rathaus, Alte Börse, I. Bürgerschule, Neues Rathaus und drei hervorragende Leipziger Architekturdenkmäler: das ehemalige Grimmaische und Peterstor und als Gegenstück zu dem Stadtwappen im Nackenschild das Völkerschlachtdenkmal. Diese Bildfelder werden durch sechs stilisierte, bunt emaillierte Linden, das Wahrzeichen von Leipzig, auf Lapislazuli-Grund voneinander getrennt und mit jenen durch Palmettenglieder verbunden. Der an Ketten herabhängende Anhänger zeigt auf weißem mit Sternen und Spiralen gemusterten Grunde ebenfalls eine stilisierte Linde, deren Umrahmung auf schwarzem Grunde die Embleme von Kunst, Wissenschaft, Handel und Industrie aufweist und auf Lapislazuli die Inschrift: Leipzig 1913. Die Rückseite des Anhängers führt auf goldenem, wiederum von Lapislazuli umrahmten Mittelfelde eine Widmung.

Dr. Otto Pelka



ERNST RIEGEL-KÖLN ◻ GOLDENE AMTSKETTE FÜR DEN STADTVERORDNETEN-VORSTEHER DER STADT LEIPZIG





STADTBAURAT MAX BERG-BRESLAU — FESTHALLE

Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege, Breslau 1913



ARCH. HANS POELZIG-BRESLAU HAUPTEINGANG ZUM AUSSTELLUNGSGELÄNDE

DIE ARCHITEKTUR DER JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG IN BRESLAU

Die Jahrhundertfeier der Befreiungskriege hat die Stadt Breslau im Rahmen einer vorzüglich vorbereiteten kulturhistorischen Ausstellung begangen, die nach Inhalt und Form wie selten ein ähnliches Unternehmen der ernsten Bedeutung des Anlasses gerecht zu werden vermag, und die zugleich, durch Heranziehung der bildenden Künste, zu einer das Ansehen der schlesischen Hauptstadt würdig repräsentierenden Veranstaltung geworden ist. Der architektonische Rahmen namentlich, den die Breslauer Architekten dieser Jahrhundertausstellung geschaffen haben, ist so bedeutend, daß in baukünstlerischer Hinsicht die Leipziger Baufach-Ausstellung dieses Jahres, die ihren Zweck schon mit ihrem Titel deutlich genug zu erkennen gibt, und wo demnach besondere architektonische Leistungen zu erwarten gewesen wären, von der Breslauer Konkurrentin bei weitem übertroffen wird. In wahrhaft großgearteter Kunstgesinnung hat die Stadt selbst die Erinnerungsfeier ihrer ruhmreichen Zeit zum Anlaß genommen, um als Bauherrin großen Stils auf den Plan zu treten. Das Jubiläumsjahr sieht die Vollendung der Jahrhunderthalle, eines gigantischen Bauwerks, das von der Stadt mit einem Kostenaufwand von 2½ Millionen Mark als dauernde Versammlungs- und Ausstellungshalle nach einem Entwurf des Stadtbaurats BERG errichtet wurde, und das in seinen ungeheuren, bisher nirgends erreichten Abmessungen ein kühnes Denkmal kommunalen Unternehmungsgeistes geworden ist. Damit nicht genug, hat die Stadt auch das Gebäude der kulturhistorischen Ausstellung als Massivbau ausführen lassen, in der Absicht, das architektonisch wertvolle Haus zu erhalten und als Ausstellungsgebäude weiter zu verwerten.

Mit diesen beiden Monumentalbauten waren dem Ausstellungsterrain von vornherein feste Achsen geschaffen, und es waren damit zugleich auch für den Charakter der übrigen Ausstellungsarchitektur bestimmende Richtlinien gegeben. Zum Ruhme HANS POELZIGS, des leitenden Architekten der Breslauer Jahrhundert-Ausstellung, muß es gesagt werden, daß er für seinen Gesamtplan die vorhandenen Bedingungen klug zu nutzen wußte und auf der gegebenen Basis eine großzügige Anlage von eindrucksvoller Monumentalität entwickelt hat.

Die Jahrhunderthalle mußte, nach ihrer Bestimmung und auch durch ihren absoluten Maßstab, den architektonischen Mittelpunkt des Ausstellungsplanes bilden. Ihre Lage, abhängig von Rücksichten, die sich auf das künftige Wachstum der Stadt und auf die spätere Gestaltung des Bebauungsplanes beziehen, war bereits bestimmt, ehe mit dem Ausstellungsprojekt noch begonnen war. Ob die städtebauliche Situation der Jahrhunderthalle besonders



ARCH. HANS POELZIG-BRESLAU GEBÄUDE DER HISTORISCHEN AUSSTELLUNG

glücklich gewählt ist, bleibe dahingestellt. Das monumentale Bauwerk liegt zu seiten und mit seiner Hauptachse parallel zu einer durchgehenden Verkehrsader, so daß es ihm noch an einer dominierenden Achsenbeziehung zur Stadteinheit gebricht. Im Aufteilungsplan des Ausstellungsgeländes ist die Jahrhunderthalle als Schnittpunkt zweier senkrecht aufeinanderstehenden Grundlinien angenommen worden. Ihrem der Stadt zugewendeten Haupteingang ist ein monumentaler Tiefenplatz vorgelagert, der an den beiden Breitseiten je von den langgestreckten Fronten des Gebäudes der historischen Ausstellung und des Hauses für den Künstlerbund Schlesien, beide nach Poelzigs Plänen ausgeführt, begrenzt wird. Nach vorn ist der Platz durch den weitgespannten, elliptischen Torbogen des Haupteingangs geschlossen, der als architektonischer Rahmen den Ausblick auf die Jahrhunderthalle umgrenzt. (Abb. S. 537.) Hinter der Jahrhunderthalle liegt ein zweiter, kleinerer Schmuckplatz mit vertieften Gartenanlagen, der nach der Tiefe hin durch die nach einem Entwurf Poelzigs errichtete Gartenkunst- und Verkehrshalle abgeschlossen wird, welche mit dem Weinrestaurant Rheingold und den Vortrags- und Kongreßsälen zu einem einheitlichen Gebäudekomplex verbunden ist. (Abb. S. 543.)

Eindringlicher sind die gesteigerten Maßstabverhältnisse der Jahrhunderthalle noch in der Entwicklung der zweiten Hauptachse des Ausstellungsgeländes von Poelzig zur Darstellung gebracht worden. Dank dem opferwilligen Sinn der Bauherrin hat der Architekt hier seine Neigung zu monumentaler Weiträumigkeit uneingeschränkt und nirgends gehemmt von kleinlichen Rücksichten der Sparsamkeit zum Ausdruck bringen können. Poelzig hat die Jahrhunderthalle in Richtung ihrer Querachse mit einem langgestreckten Oval umzogen, dessen südliche Hälfte für die Kleinbauten des Vergnügungsparks reserviert blieb, der durch die schon erwähnte, von zwei Fußgängerbrücken überspannte Verkehrsstraße des Grüneicher Wegs von dem Ausstellungsgelände abgetrennt und in eine wohltuend abseitige Lage gebracht worden ist, und dessen nördliche Hälfte sehr geschickt zur Anlage eines künstlichen Wasserbeckens benutzt wurde. Indem so die weite Fläche eines künstlichen Sees zwischen Bauwerk und Betrachter geschoben wird, ist die durch den absoluten Maßstab der Ausstellungsbauten geforderte Distanz der Standpunkte überall gewährleistet, und es präsentieren sich die Architekturen, dank solcher vorbedachten Plangestaltung, stets in der ihrer räumlichen Erscheinung günstigsten Entfernung.

Um den weitgeöffneten Raum dann wieder gegen die Umgebung zu begrenzen, ihn für die Anschauung überhaupt wirksam zu machen, war ein architektonischer Rahmen erforderlich, der das Ausstellungsgelände gegen den Scheitniger Park hin in klaren Grenzlinien abschließen konnte. Diese Absicht erreichte Poelzig durch



ARCH. HANS POELZIG-BRESLAU ▫ GEBÄUDE DER HISTORISCHEN AUSSTELLUNG: NORDSEITE
Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege, Breslau 1913



ARCH. H. POELZIG ■ HOF D. GEBÄUDES D. HISTOR. AUSSTELLUNG ■ ATHENE-BRUNNEN VON R. BEDNORZ-BRESLAU

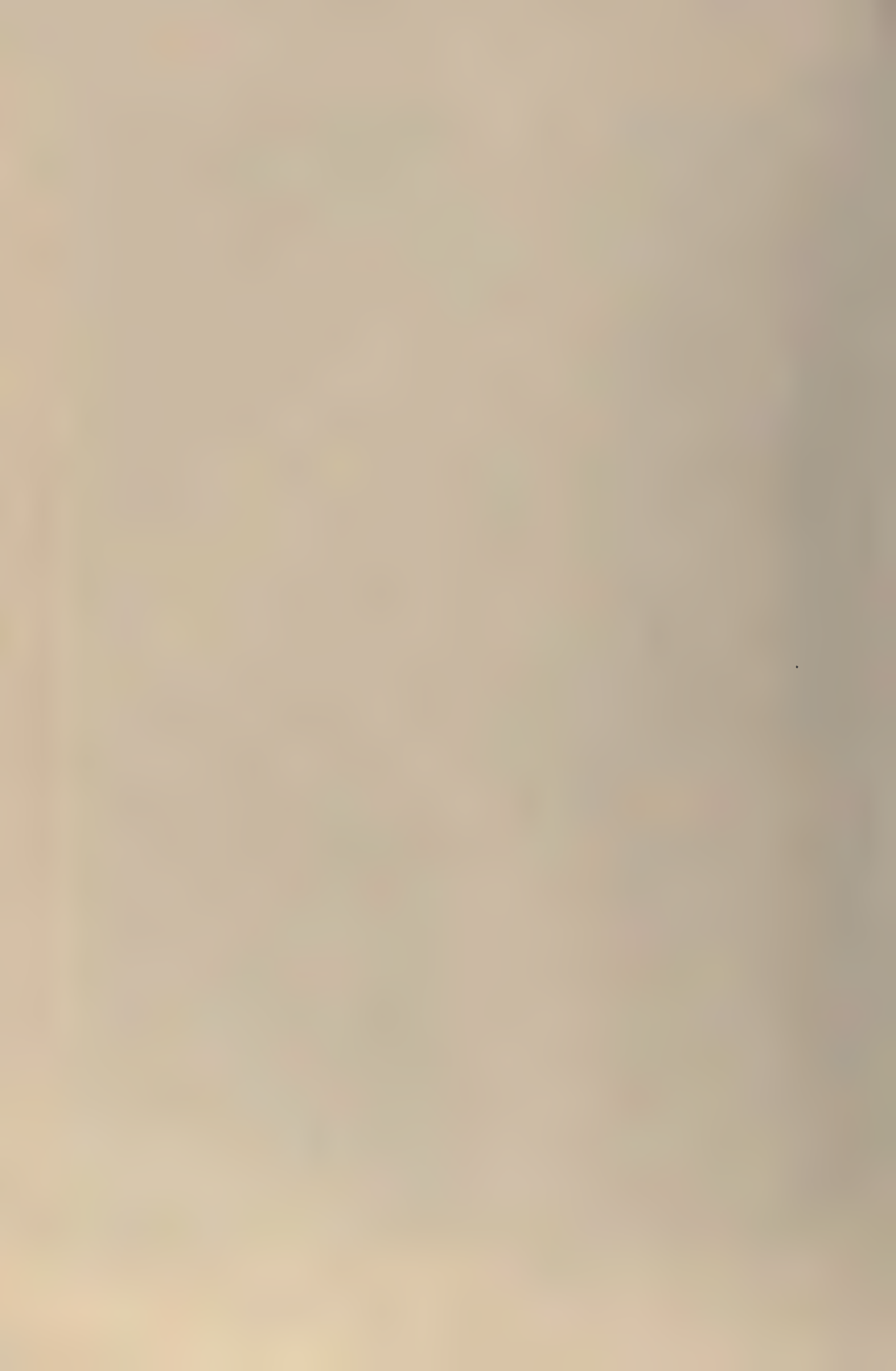
die Errichtung eines 764 m langen Säulengangs, der das Wasserbecken in weitem Bogen, der Kurve der Uferlinie folgend und begleitet von einem breiten Promenadenweg, umzieht (Abb. S. 541). Als Stützen der Pergola hat der Architekt gedrungene Doppelsäulen verwendet, die ebenso wie der schwere Architrav und die Querbalken in Eisenbeton gestampft sind. Der Architrav ist als Pflanzentrog ausgebildet, mit Erde gefüllt und mit wildem Wein bepflanzt worden, dessen üppiges Blattwerk ein grünes Dach über den Säulengang wölbt.

Mit dieser wohlgelungenen Gesamtanlage ist für die Wirkung der Ausstellungsbauten wesentlich schon vorgesorgt. Namentlich die Jahrhunderthalle profitiert von der geschickten Plandisposition des Ausstellungsarchitekten; denn dieses riesige Bauwerk bedurfte zu seiner Wirkung einer architektonischen Umgebung, aus welcher vergleichende Maßstabsfaktoren gewonnen und Rückschlüsse auf seine gedehnten Proportionen gezogen werden können. Berg mag das selbst empfunden haben, als er die kleinen, mit niedrigen Kuppeln gedeckten Pavillons zu beiden Seiten des Hauptzugangs zur Jahrhunderthalle errichtete, und als er dem Gebäude in Richtung seiner Querachse, für den Blick über die Wasserfläche hin, den langgestreckten provisorischen Terrassenbau des Hauptrestaurants vorlagerte, dessen breite Horizontale überdies einen erwünschten Gegensatz zu den etwas zahlreichen Kuppeltürmen der Ausstellungsgebäude hätte schaffen können, wenn der Architekt sich nicht selbst wieder durch die pavillonähnliche Form, die er dem Dachaufbau gegeben hat, um diese günstige Wirkung gebracht hätte. — Was den Bau der Jahrhunderthalle betrifft, so stellt er eigentlich mehr eine maßstäblich neuartige Raumumschließung als eine künstlerisch bedeutende Raumschöpfung dar. Dieses Gebäude ist eine gewaltige und überzeugende Demonstration für die ungeahnten Möglichkeiten geworden, die ein Material von der Durchbildungsfähigkeit,



ARCH. HANS POELZIG-BRESLAU — GEBÄUDE DER HISTORISCHEN AUSSTELLUNG

Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege, Breslau 1913





ARCH. HANS POELZIG-BRESLAU ▫ PERGOLA MIT BLICK AUF DAS AUSSTELLUNGSGEBÄUDE
Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege, Breslau 1913

wie sie der Eisenbeton aufweist, der Architektur zu bieten haben wird. Der Grundriß zeigt ein kreisrundes Zentrum mit vier halbkreisförmigen Apsiden, um welches breite Umgänge mit Garderobenischen gelegt sind, während je auf den Mitten die Eingänge mit den Treppen, Nebenzimmern, Toiletten usw. angeordnet sind. Ueber der kreisrunden Innenhalle schließen sich 32 schmale Betonrippen zu einer Kuppel zusammen, und auf diesem stabilen Gerüst sind, in fünf übereinander liegenden Zylindern und treppenartig ansteigend die Lichttrommeln aufgesetzt. Der gewaltige Bau bedeckt eine Grundfläche von rund 13 300 qm, die Innenhalle faßt 10 000 Menschen, und die Kuppel hat eine Spannweite von 67 m. Man erinnere sich bei diesen Zahlen daran, daß die Kuppel des Pantheon nur 43,50 m und die der Peterskirche in Rom 43 m Spannweite hat. Die Wirkung dieser geweiteten Raummaße ist, namentlich im Innern, wenn die Halle mit Menschen gefüllt ist, sehr bedeutend. Die Außenarchitektur vermag am ehesten bei entfernten Standpunkten zu befriedigen, wo man einen klaren geschlossenen Eindruck der räumlichen Erscheinung empfängt. Die gestaffelten Lichtzylinder bringen dann durch ihre perspektivische Ueberschneidung die Kontur der Kuppellinie mit genügender Schärfe heraus, und die Unklarheiten, die durch die vorgelagerten Garderobenumgänge für den Nahstandpunkt hervorgerufen werden, bleiben unwirksam. Ueberhaupt hat der Architekt mehr als im Detail in der Gesamtform und in der Silhouette des Gebäudes den Charakter des Eisenbetonmaterials getroffen.

Betrachtet man daneben vergleichsweise die von Poelzig ebenfalls in Eisenbeton erbaute Ausstellungshalle, so könnte man glauben, hier habe mehr das künstlerische, bei der Jahrhunderthalle dagegen mehr das technisch-konstruktive Problem, das dieses neue Material dem Architekten zu bieten hat, zur Lösung gestanden. Poelzig, der mit dem Gebäude der kulturhistorischen Ausstellung ein Bauwerk von einfachen Konstruktionsformen zu errichten hatte, hat der Durchbildung der Einzelform und vor allem auch der Raumgestaltung die ungeteilte Kraft seines starken Architekturtalents zugewendet. Der typische Museumsgrundriß des Hauses gruppiert vier fast gleichlange Flügel um einen ungefähr quadratischen Gartenhof. Je in den Mitten dieser Flügelbauten ist ein Kuppelsaal angeordnet, dem zu seiten die kleineren Ausstellungsräume und Kojen liegen.

In der Ausstattung dieser Räume, namentlich in der farbigen Dekoration der Kuppelsäle, hat Poelzig einen außergewöhnlichen Sinn für Monumentalität bekundet. Die Eingangshalle ist ohne besonderen architektonischen Schmuck schlicht in Schwarz und Weiß, in den preußischen Landesfarben, bemalt und mit einem breiten Schriftband ornamental gegliedert. Die Kuppel des gegenüberliegenden Saales, der ein großes, von Professor Max Wislicenus gemaltes Wandbild der ehemaligen Festung Breslau beherbergt, trägt ein elliptischer Kranz schlanker Säulen.

Die vier Kuppelsäle öffnen sich über breite Freitreppen gegen einen architektonischen Gartenhof in strengen Empireformen, der mit einem Athene-Brunnen geschmückt ist. Die ausgezeichnete figürliche und ornamentale Plastik dieses Wasserwerks hat der Breslauer Bildhauer Robert Bednorz geschaffen.

In dem Architektursystem der Fronten hat Poelzig kanellierte, das Motiv der dorischen Säule in glücklicher Weise fortbildende Stützen verwendet, die einen schweren Architrav und eine hohe, ungegliederte Attika tragen. Die Stützen haben, soweit sie freistehen, elliptischen Querschnitt; ihre Kanellüren deuten den Verlauf der Rundeisen im Inneren der Betonkörper an. Vorzüglich wird die Eigenart des Baumaterials, das eine Gußmasse ist und zwischen einer kastenähnlichen Verschalung von Brettern gestampft wird, in den gedrungenen Formen der Detaillierung zum Ausdruck gebracht. Die räumliche Erscheinung des Hauses wirkt mit einer fast klotzähnlichen Körperlichkeit, ohne doch einer wohltuenden rhythmischen Gliederung zu entbehren. Mit monumentaler Wucht steigen auf ihren gedrungenen Unterbauten die niedrigen Kuppeltürme empor, zwei über rundem, zwei über flachelliptischem Grundriß. Im einzelnen von großer Schönheit, sowohl im Umriß wie in der Gliederung und in der Durchbildung der Detailformen, fehlt ihnen doch das zwingend Ueberzeugende der organisch gewachsenen Form. Sie sind Motiv geblieben, wenn auch ein sehr wirkungsvolles und nicht minder geistreich durchgebildetes Motiv; aber es ist dem Architekten doch nicht gelungen, sie zu einem notwendigen, zu einem integrierenden Bestandteil des Hauses werden zu lassen. Solche Einschränkungen können indessen den künstlerischen Wert dieser Leistung nur wenig beeinträchtigen. Hier ist erstmalig in großem Maßstab und mit glücklichem Gelingen der kühne Versuch unternommen worden, das neue Material des Eisenbetons aus den Lehren der Tradition heraus zu begreifen und mit dem Rüstzeug der akademischen Ueberlieferung künstlerisch zu gestalten. Und Poelzig hat in seinen Projekten für die Breslauer Ausstellung dieses Problem der Architektur mit einem Grad von Selbständigkeit und mit frischer Ursprünglichkeit angefaßt, die von seiner Begabung künftig noch Großes erwarten läßt.

Walter Curt Behrendt



ARCH. HANS POELZIG-BRESLAU

GARTENKUNSTHALLE MIT WEINHAUS

Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege, Breslau 1913



ARCH. HANS POELZIG-BRESLAU — AUSSTELLUNGSHALLE DER STADT BRESLAU

Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege, Breslau 1913



MAX HEIDRICH-PADERBORN — DIELE IM HAUS POLICH-STADLER

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; des Teppichs: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G.

DAS HAUS POLICH-STADLER AUF DER INTERNATIONALEN BAUFACH-AUSSTELLUNG IN LEIPZIG

Die Vielfältigkeit des Ausstellungs-Programmes und der Aussteller-Interessen hat es verschuldet, daß eine praktische Vorführung des modernen Wohnwesens in einem seiner wesentlichen Aeußerungen, nämlich in der Wohnungseinrichtung nicht in dem zu erwartenden Maße sich einrichten ließ. Um sich über die Erzeugnisse der Raumkunst zu orientieren, muß man nicht weniger als fünf Plätze aufsuchen, die räumlich ziemlich weit auseinanderliegen, und selbst an diesen Orten findet man nur Bruchstücke der Moderne. Eine systematische Vertretung der verschiedenen Richtungen in der Kunst der Wohnungsausstattung konnte leider nicht erreicht werden. Gerade charakteristische Individualitäten wie Behrens, van de Velde, Bruno Paul fehlen vollständig; Riemerschmid ist nur mit einem kleinen Studentenzimmer vertreten.

Der einzige Künstler, dessen Ausstellung einen übersichtlichen Einblick in die Art seines Schaffens ermöglicht, ist Max Heidrich-Paderborn. Sie ist sowohl durch ihren Umfang wie durch ihren Inhalt bemerkenswert.

Das Haus, in dem Heidrich seine Möbel zeigt, wurde nach seinem Entwurf gemeinsam von den Firmen August Polich-Leipzig und Bernard Stadler erbaut. Wenn es auch ein Ausstellungsgebäude ist, so ist es doch nicht Scheinarchitektur, die durch eine gesuchte Originalität Aufmerksamkeit erregen will. Hier wurde etwas geschaffen, das in seiner unaufdringlichen Gediegenheit und ruhigen Sachlichkeit vorbildlich wirkt, ein Beispiel für die Möglichkeit, raumbildnerische Ideale ihrer Verwirklichung näher zu bringen. Nur selten freilich wird die Praxis sich so gestalten wie hier, wo das hemmende Moment in Gestalt von



MAX HEIDRICH-PADERBORN KAMIN-NISCHE DER DIELE (VGL. S. 545)
Ausführung des Kamins und Marmorbelags: Louis Steinhauer, Osnabrück

meist weniger berechtigten Sonderwünschen des Auftraggebers ausgeschaltet war und der Wille des Architekten außen und innen sich einen ihm adäquaten Ausdruck schaffen konnte. Eine solche Harmonie kann nur da zustande kommen, wo das Aeußere nichts anderes sein will als die Form für den Inhalt, d. h. wo wie hier von innen nach außen gebaut wird.

Dem Grundgedanken nach stellt sich diese Anlage als ein vornehmes Einfamilienhaus dar, das aus einem Erdgeschoß, einem Obergeschoß und einem Dachgeschoß besteht.

Betritt man von dem halbrunden überdachten Säulenvorbau das Haus, so kommt man gleich in die Diele. Schon beim Eintritt, und das ist das hervorragendste Charakteristikum der Heidrich'schen Kunst, wird man von dem Eindruck der Wohnlichkeit erfaßt. Es wäre ein leichtes gewesen, durch eine nur dem Schaustellungsbedürfnis dienende Aufmachung die Schaulust des großen Publikums zu befriedigen. Daß Heidrich alles vermieden hat, was nichts mit dem Zwecke eines Empfangsraumes gemeinsam hat, der zugleich auch Wohnraum sein kann, ist ein Zeichen seiner Ehrlichkeit, die ihn im Kleinen wie im Großen niemals auf Abwege kommen läßt. Die Gefahr lag sehr nahe, in einem „herrschaftlichen" Hause Schloßallüren anzunehmen und eine Repräsentationshalle zu schaffen, die durch ihre Abmessungen das Auge besticht, aber mit den übrigen Räumen in keinem ungezwungenen, harmonischen Verhältnis steht. Den Eindruck eines Durchgangsraumes, den die meisten Dielen herrschaftlicher Häuser trotz reichlicher Möblierung machen, hat man bei Heidrich nicht, und das hat er dadurch erreicht, daß er die Treppe nicht so breit angelegt hat, wie es meistens in ähnlichen Fällen geschieht, sondern sie in eine Ecke legte und zwar so, daß ihr Fuß nur wenig in den Raum hineinragt (Abb. S. 545/6). Zur Boden- und Wandverkleidung der Diele ist fast ausschließlich Marmor verwendet worden. Der Fußboden ist mit „blanc clair" und einem Fries aus belgischem Granit belegt, die Wandflächen mit „vert des Alpes"



MAX HEIDRICH-PADERBORN — MUSIKZIMMER IM HAUS POLICH-STADLER

Ausführung in geflammter Birke mit blauen Bezügen: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; des Parkettbodens: Otto Hetzer & Co., Weimar; des Flügels: J. G. Irmler, Leipzig; des Teppichs und der Wandbespannung: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen i. S.

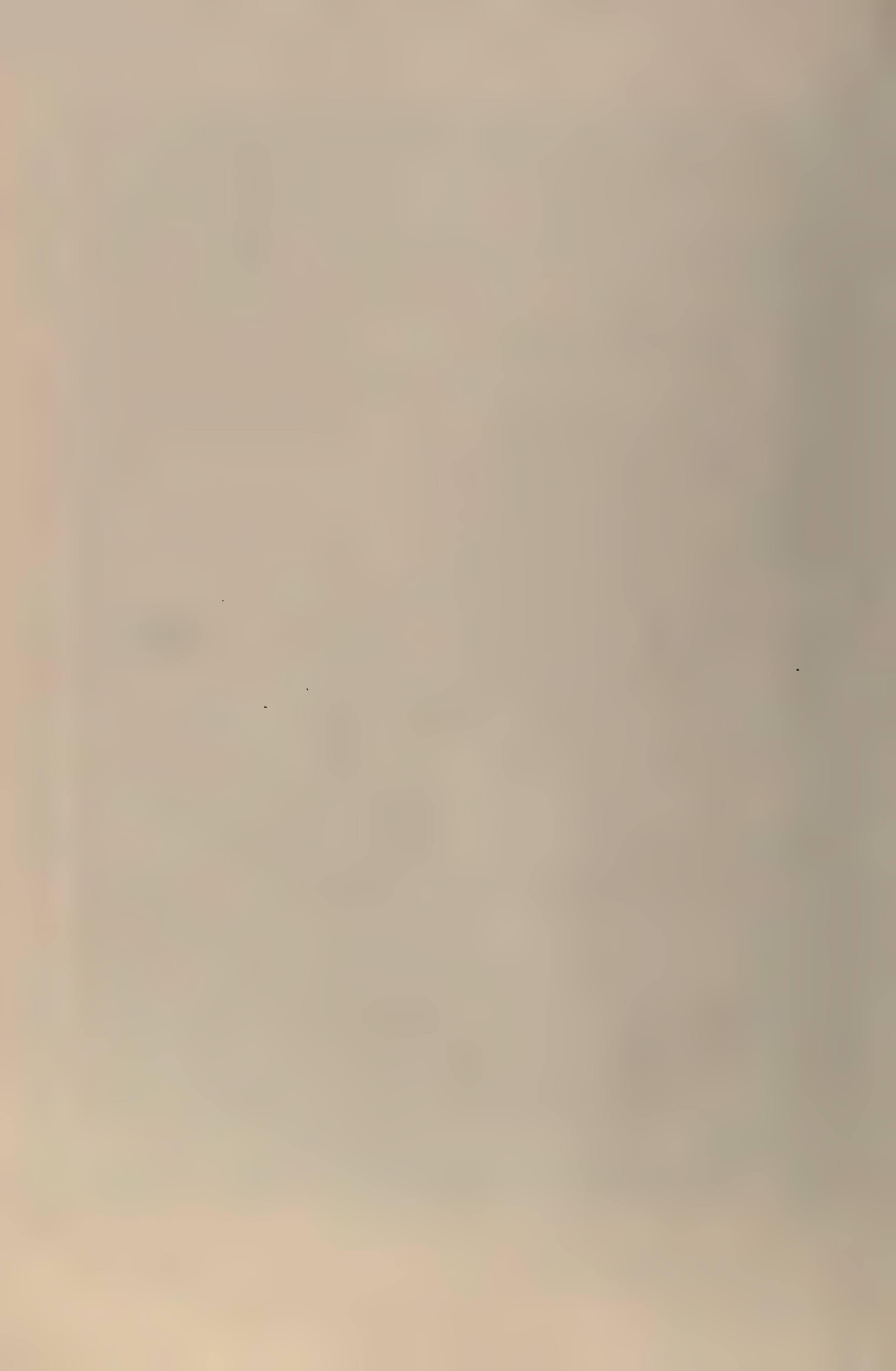


MAX HEIDRICH-PADERBORN SCHREIBTISCH IM HERRENZIMMER (VGL. S. 549)
Ausführung in Palisanderholz: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; der intarsierten Wandvertäfelung: Carl Spindler, St. Leonhardt; des Teppichs: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen i. S.



MAX HEIDRICH-PADERBORN — HERRENZIMMER IM HAUSE POLICH-STADLER

Ausführung in Palisanderholz: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; der Intarsien-Füllungen: Karl Spindler, St. Leonhardt; des Teppichs und der Bezüge: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen i. S.





MAX HEIDRICH-PADERBORN — AUS DEM HERRENZIMMER (VGL. S. 548)

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; des Sofabezugs: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G.



MAX HEIDRICH-PADERBORN — SPEISEZIMMER IM HAUS POLICH-STADLER (VGL. S. 551)
Ausführung in grau-schwarzer Eiche: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; des Parketts: Otto Hetzer & Co., Weimar

und einem Sockel aus „bleu belge". Die von der Diele einspringende Kaminnische hat einen Belag aus „Jaune de Sienne"; der Kamin selbst besteht aus einem grauen Marmor. Diese neutralen, etwas kühlen Farben mildern sich durch die farbigen Akzente des Teppichs mit grüngemustertem Mittelstück und rotgemustertem Rand und der gelbseidenen Möbelbezüge mit ihrem grün und roten Muster. So sehr mir die Farbigkeit bis dahin ansprechend erscheint, so wenig geschickt scheint mir die Wahl von Paduck für den Tisch und die Sessel, auch die schwarzgeaderte Marmortischplatte verleiht dem Raume etwas unmotiviert Schweres, das so gar nicht zu den hellgestimmten übrigen Einrichtungsstücken paßt.

Wendet man sich von dem Eingangsraum nach links, so betritt man zuerst das Herrenzimmer, über dessen Raumdisposition, die beneidenswert einfach und anziehend ist, die Abbildungen ausreichend orientieren (Abb. S. 548/9). Das gesamte Mobiliar und die Nischenverkleidung ist aus Rio-Palisander. Am Schreibtisch kommt eine Liebhaberei Heidrichs in der Abrundung der Flächen zum Ausdruck, wie er es ja überhaupt vermeidet, seinen Möbeln scharfe Kanten oder spitze Ecken zu geben. Dieselbe Neigung abzurunden und die Vorliebe für schwingende und fließende Linien zeigt sich auch am Tische und bei den Sitzmöbeln, die mit schwarzem Rindleder bezogen sind. Das Sprossenwerk an Bücher- und Zierschränken ist stets eine schwierige Angelegenheit. Solange die Bücherbretter, wie hier, die Schnittpunkte der Sprossen in gleichmäßigen Abständen schneiden, wird man sie nicht als störende horizontale Unterbrechungen der Senkrechten oder der Rauten empfinden. Sobald aber durch die einzustellenden Bücher eine Verschiebung der vom Künstler angegebenen Anordnung notwendig wird, liegt die Gefahr nahe, daß durch die dann eintretende Verlegung der Schnittpunkte eine empfindliche Unruhe in den horizontalen Linien eintritt, wenn man nicht durch Vorhänge diese Störungen beseitigt.

Die ernste Stimmung, die durch diese dunkle



MAX HEIDRICH-PADERBORN — FRÜHSTÜCKSECKE IM SPEISEZIMMER

Vertäfelung naturfarbige Eiche mit Füllungen aus Zirbelkiefer. Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

Farbe der Möbel gegeben ist, wird fortgeführt durch den dunkelblau und schwarz gemusterten Teppich. Einen lebhaften Ton bringen allein die blauen Blumen in dem braunen Sofabezug. Die Vermittlung zwischen der hellen Decke und der tiefen Farbe der Täfelung und des Mobiliars übernimmt der Intarsienfries mit landschaftlichen Motiven, der aus der Werkstatt von KARL SPINDLER in Sankt Leonhardt hervorgegangen ist.

Einen lebhaften Kontrast bildet das sich unmittelbar anschließende Musikzimmer (Abb. S. 547). Hier ist alles hell und licht, von den Möbeln aus geflammter Birke angefangen und den kaiserblauen Möbelbezügen bis zum Wandbespannstoff in Grün und Lila und den grünen Vorhängen und Gardinen. Farbigkeit ist gewiß etwas sehr Erfrischendes, aber wenn sie so unvermittelt auftritt wie hier, ist es nicht ganz leicht, sich von der Notwendigkeit eines solch kühnen Experimentes überzeugen zu lassen. Nach dem Herrenzimmer wirken diese verblüffend blauen Sitzmöbel mit ihren großen Farbflächen etwas unruhig. Bei festlicher Abendbeleuchtung mag das Blau gedämpfter erscheinen, aber im grellen Tageslicht muß die Musik und sei es, welche man wolle, unter solch lebhafter Farbigkeit leiden.

Wesentlich ruhiger ist das Eßzimmer. (Abb. S. 550/1.) Das Mobiliar ist aus grau-schwarz geräucherter und gebeizter Eiche, die Wandbespannung ein blauer, schwarz gemusterter Baumwollstoff und der Möbelbezug violette Seide mit gelbem Muster. Der in der Längsachse gelegene Erker ist ganz mit Holz verkleidet: die Umrahmung naturfarbene Eiche, das Gitterwerk Kiefer und die kassettenartigen Füllungen Zirbelkiefer.

Ein gewisser Gegensatz zwischen der gefälligen Konstruktion des Büfetts und dem schweren massigen Tisch dürfte sich mildern, wenn man ihn sich gedeckt vorstellt. Ob die Schweifungen der Platte für die Benutzung durchaus vorteilhaft sind, möchte ich dahingestellt sein lassen, man müßte denn über ein dieser individuellen Form homogenes Tischtuch



MAX HEIDRICH-PADERBORN ▪ WINTERGARTEN IM HAUS POLICH-STADLER ▪ TORSO VON WALTER KNIEBE-DÜSSELDORF
Ausführung der Korbmöbel: Derichs & Sauerteig, Coburg

verfügen. — Im Erdgeschoß befinden sich noch ein dem Speisezimmer vorgelagerter Wintergarten (Abb. S. 552) und eine Garderobe.

Im Obergeschoß wiederholt sich die Diele, die nun ganz den Charakter eines Wohnraumes erhalten hat und mit ihrer Wandtäfelung aus geätzter Kiefer, die durch schwarze Buchenleisten geteilt wird, einen sehr anheimelnden, freundlichen Eindruck hervorruft, der durch die grün und rot gemusterten Möbelbezüge und die grün-rot-weißen Rosetten des oberen Wandfrieses noch gehoben wird (Abb. S. 554/5). Das erste Stockwerk ist meines Erachtens, um dies gleich vorweg zu nehmen, Heidrich am besten gelungen. Ich möchte nicht anstehen, diese oberen Zimmer, von denen nur einige abgebildet werden konnten, als das der Qualität nach überhaupt Beste der ganzen Ausstellung zu bezeichnen. Uneingeschränktes Lob verdienen vor allem das Schlafzimmer mit dem Ankleidezimmer, das Zimmer der Hausfrau und die Gästezimmer. Hier fühlt man an jedem Stück die Freude des Künstlers nach, die er bei der Arbeit des Komponierens gehabt hat. Hier ist er auf seiner ureigensten Domäne. Während man im Untergeschoß das Gefühl nicht unterdrücken kann, als hätte es stellenweise Versuchszwecken dienen sollen, ist oben alles bis in das kleinste ausgereiftes, sich seiner selbstbewußtes Können.

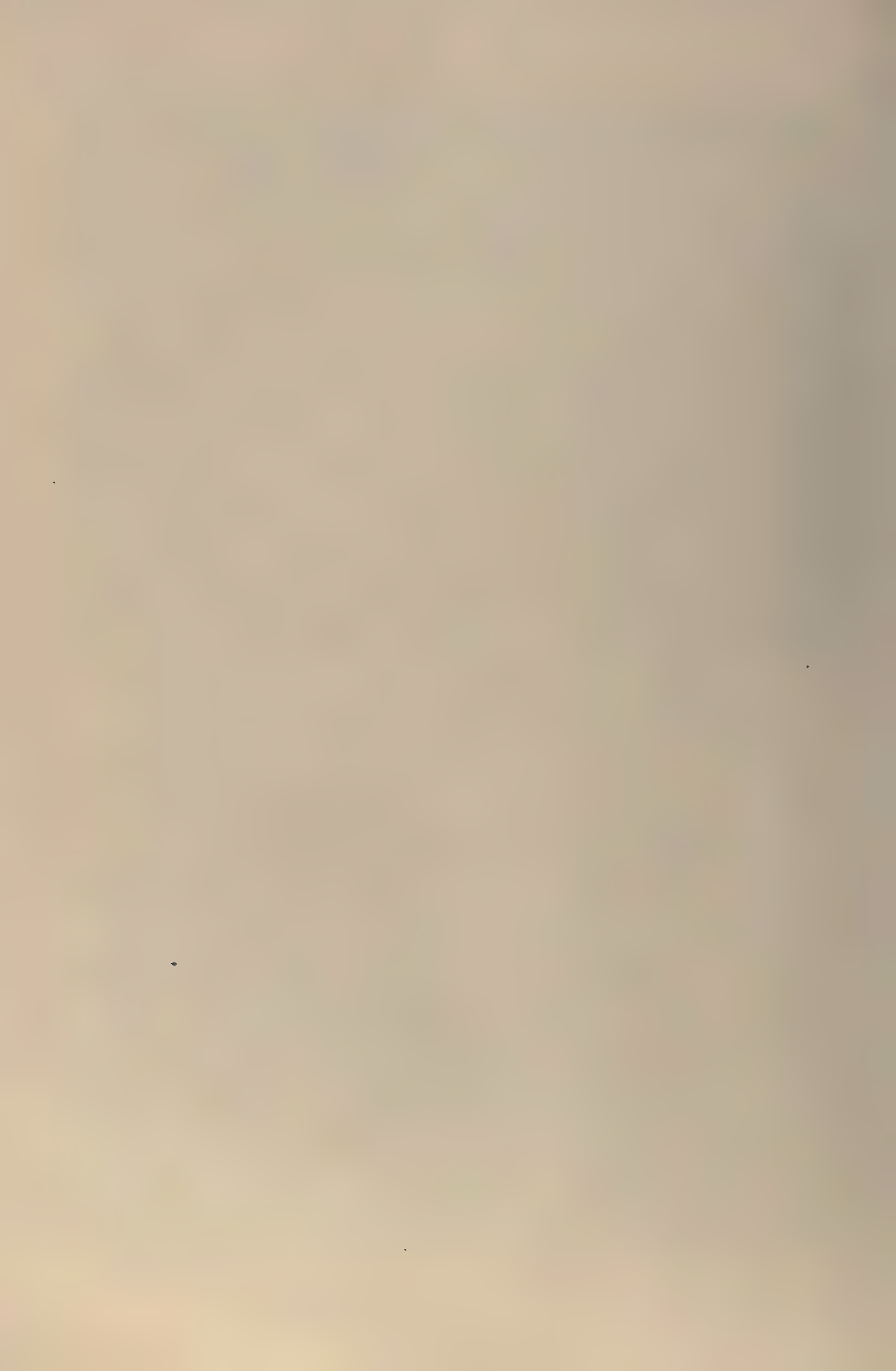
Vor allem ist das Zimmer der Hausfrau zu nennen in hochglänzender Nußbaum-Maser mit Schnitzerei-Umrahmungen aus Makassar-Ebenholz, eine dem Material nach preziöse, den Formen nach vornehm elegante Arbeit (Abb. S. 553). Ihm schließt sich gleichwertig das Schlafzimmer mit dem Ankleidezimmer an, beide in mattpoliertem Pyramidenmahagoni, dessen Tönung und Maserung in den schönen, leicht geschwungenen Flächen prachtvoll wirkt, diskret von dem Terrakotta und Rosa der Polsterbezüge begleitet wird und so vor dem zurückhaltenden dunkelgrauen und schwarzen Wandstoff ausgezeichnet zur Geltung kommt.

Zwei Beispiele vornehm und komfortabel ausgestatteter Gästezimmer sind des weiteren zu beachten, das eine für Damen in Kirschbaumholz mit Umrahmungen aus indischem Palisander, stumpfrot- und gelbgemusterten Bezügen und einem Bodenbelag in Altgold, Grün



MAX HEIDRICH-PADERBORN — SCHLAFZIMMER IM HAUSE POLICH-STADLER

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; der Textilarbeiten: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen i. S.





MAX HEIDRICH-PADERBORN AUS DEM ZIMMER DER DAME IM HAUS POLICH-STADLER
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; des Teppichs: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken, Wurzen i. S.

und Rosa (Abb. S. 557), und das Herrenbesuchszimmer in hellem, poliertem Ahorn mit grauem Sämisch-Leder auf den Sitzmöbeln und dem Ruhebett. Für das Bett fand Heidrich eine originelle Form, um das Schlafzimmermäßige zu kaschieren, indem er die eine, der Wand zugekehrte Längsseite mit einer, einer Sofalehne gleichenden Schutzwand gegen die Kühle des Mauerwerks versah. (Abb. S. 558.) Es bleibt noch das Kinderspielzimmer, dessen einfache grüngestrichene Möbel mit ihren handfesten Formen sicher keinen Anreiz auf den angeborenen kindlichen Zerstörungstrieb ausüben, jedenfalls genau so wenig wie das fast unzerbrechliche Spielzeug. (Abb. S. 556.)

Im Dachgeschoß zeigt Heidrich noch eine Küche, ein Eßzimmer und eine Mansardenschlafstube, deren Mobiliar, obwohl für einfachere Verhältnisse gedacht, doch nichts mit der Langweiligkeit mancher Typenmöbel gemein hat.

Ziehen wir aus allem, was wir gesehen, die Summe: Heidrich ist nicht allein der hervorragende Handwerker, der mit einer Hingebung, die ihresgleichen sucht, den kleinen und doch für den Gebraucher so erwünschten praktischen Erleichterungen und Verbesserungen in der Handhabung nachgeht und mit liebevoller Sorgfalt immer wieder neue erfindet, er ist in gleichem Maße ein Künstler, der das Material in vollkommener Weise meistert und seiner schlummernden Schönheit durch die Sprache seiner Formen lebendiges Leben gibt.

DR. OTTO PELKA

DIE KUNSTGEWERBLICHE REAKTION

Sie kommt. Unheimlich, aber scheinbar unaufhaltsam sehen wir sie anrücken. Mit hunderterlei Umschreibungen, Richtungen, Bewegungen, Tendenzen und Tendenzchen weiß sie sich mundgerecht zu machen. Die wenigen freien Künstlergeister, die sich entgegenstemmen möchten, werden mitgerissen, übergerannt, niedergetrampelt. Und was bleibt den armen Schächern, wenn nicht einmal die Besten standzuhalten vermögen!

Den preußischen Vormärz-Liberalen mag es,



MAX HEIDRICH-PADERBORN — OBERE DIELE IM HAUS POLICH-STADLER

Wandvertäfelung geätzte Kiefer mit schwarzen Buchenleisten; Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn .

als ihnen die erkämpfte Freiheit Stück um Stück beschnitten wurde, nicht anders zumute gewesen sein, als uns, die wir auf diesem kleinen Teilgebiet des künstlerischen Schaffens einige Freiheit erringen helfen wollten, die wir als wahrhafte Ideologen schon an den Sieg wirklicher und neuzeitlicher Ideen geglaubt haben, und die wir nun sehen müssen, wie unsere Ideale von geschäftigen Händen der künstlerischen Reaktion preisgegeben werden.

Für heute nur ein Beispiel, eines, das die guten Freunde und die allzu sorglosen Schläfer aus ihrer Lethargie aufrütteln soll. Es geht ja nicht um ein paar Ornamentenschnörkel; es geht um die deutsche Qualitätsarbeit, geht um den deutschen Namen vor der großen Welt da draußen.

Das „größte Schiff der Welt“ — so hieß es in begeisterten Zeitungsberichten — ist vor einigen Wochen vom Stapel gelaufen. Der „Imperator“, ein Wunder der Technik, eine kühne Leistung deutscher Ingenieurkunst und deutscher Großorganisation, befährt das Weltmeer. Es ist alles kühn, gewaltig, rassig, modern, elementar an solchem Schiffsriesen. Mit van de Velde möchte man von der hellenischen Schönheit eines solchen lebendigen Kolosses träumen. Man stellt sich vor, daß die Menschen, die das geplant und organisiert haben, selbst ergriffen und mitgerissen worden wären von der Kühnheit, die da unter ihren Händen emporwuchs — und man hört, daß sie doch noch mehr besessen waren von der Mumienpracht toter französischer Könige. Als sie daran gingen, diesen „Imperator“ wohnlich zu machen, da wurden sie klein wie die deutsche Spießerin, die im Basar das Stück mit der fremdländischen Etikette allem anderen vorzieht.

„Das Restaurant Ritz“, so heißt es, „wurde einem Franzosen, Herrn Rémon, anvertraut, der alle pariserischen Konventionen entfaltete: Direktoire- und Louis XVI.-Motive; Wedgwood-Medaillons auf blauem Grunde in gelber Wandtäfelung; Bronzeschnickschnack; die eisernen Träger zu Kunststeinsäulen gewandelt . . . Der Rauchsalon ist von einem Engländer hergestellt: Imitation einer altschottischen, spätgotischen Schloßhalle. Nicht nur Schnitzereien und Kaminwand aus mittelalterlichen Zeiten, sondern auch die gegossene (!) Nachbildung eines geschnitzten Figurenfrieses; Backsteinfußboden aus — Linoleum . . .“ Das Schwimm-



MAX HEIDRICH-PADERBORN — OBERE DIELE IM HAUS POLICH-STADLER
Ausführung der Textilarbeiten: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen i. S.

bad in pompejanischer Manier. Tee- und Tanzsaal (zwar von einer deutschen Firma) aber „historisch gestimmt". Wie ja das deutsche Kunsthandwerk bei der Austapezierung dieser mittelgroßen Stadt natürlich auch „berücksichtigt" worden ist; aber wohl nur so weit, als es mit diesem Franzosen oder diesem Engländer zusammenpaßte! Deutsches Kunstgewerbe, so wirst du gepflegt und gefördert von denen, die das größte Schiff der Welt unter der deutschen Flagge über den Ozean fahren lassen.

Als der Lloyd vor etlichen Jahren den „Washington" und die „Kronprinzessin Cäcilie" von BRUNO PAUL und seinen Leuten ausstatten ließ, als Paul hier ein Höchstes an Geschmack, an Eleganz und würdevoller Schönheit geleistet hatte, da glaubten wir jubeln zu dürfen. Da stellten wir uns vor, welch gewaltigen Eindruck diese höchst kultivierte Raumkunst auf die seefahrenden amerikanischen Nabobs machen müsse, da sprachen wir davon, welche Konsequenzen es für unsere neue deutsche Raumkunst haben müsse, wenn sie den Reisenden aller Weltteile in so nobler Form präsentiert werde. Optimisten vom Schlage des Karl Schmidt in Hellerau glaubten schon auf einen Riesenexport nach Nord- und Südamerika und wer weiß wohin noch rechnen zu dürfen. Man hatte das Gefühl, als ob die Macht der französischen Königsstile nun bald endgültig gebrochen wäre, als ob da draußen in der großen Welt nun die Zeit gekommen wäre für das deutsche Kunstgewerbe, für die neue deutsche Qualitätsarbeit. Im Bereich des Herrn Ballin aber, dem nach Berliner Muster die ganze Richtung nicht zu passen scheint, der sich von den prachtvollen Pössenbacher-Räumen im Hotel Atlantic in Hamburg so ostentativ abwandte, als ob ihm ein Rinnsteinbild von Liebermann vorgesetzt worden wäre, in diesem Bereich herrscht noch unentwegt der lahme Pegasus der Stilimitatoren.

Die deutschen Qualitätsarbeiter haben sich gegen die erbärmliche Imitiererei feierlichst zusammengeschlossen. Sie machen großartige Tagungen, halten wackere Reden; sie klären den kleinsten Kommis geschmacklich auf, auf daß er als ein verständnisvoller Verkäufer zum selbstverständlichen Propagandisten unserer neuen Qualitätsideale wird. Aber wer hätte je gehört, daß einer den mächtigsten der deutschen Großkaufleute darüber aufgeklärt hätte, was die deutsche Qualitätsarbeit von ihm zu tun und zu unterlassen fordert?

PAUL WESTHEIM



MAX HEIDRICH-PADERBORN — KINDERSPIELZIMMER IM HAUS POLICH-STADLER

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler; des Teppichs und der Vorhänge: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G.



MAX HEIDRICH-PADERBORN ▫ SCHREIBTISCH UND SOFAECKE IM DAMEN-GASTZIMMER DES HAUSES POLICH-STADLER
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn; der Textilarbeiten: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen i. S.



MAX HEIDRICH-PADERBORN SCHLAFSOFA AUS DEM GÄSTEZIMMER FÜR HERREN

MAX HEIDRICH-PADERBORN ▫ TISCHCHEN U. ECKSCHRANK A. D. ANKLEIDEZIMMER DER DAME
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

TANZ, BALLETT UND WIR
(GELEGENTLICH DES RUSSISCHEN BALLETTS)

Sahet ihr je die menschliche Natur
lebendiger als im seelenvollen Tanz?
HERDER

In unserem Verhältnis zur Tanzkunst ist in den letzten Zeiten ein auffallender Wechsel eingetreten. Wir sind passiver geworden als Tänzer und anspruchsvoller, wenn ein anderer sich anheischig macht, uns einen Kunsttanz zu zeigen. Der sogenannte Gesellschaftstanz geht der Entartung entgegen. Der Wiener Walzer wird schlecht getanzt, und niemand nimmt sich mehr die Mühe, die Pas und Figuren der Française richtig zu erlernen. Für die Mehrzahl der Tanzenden ist der Tanz nicht mehr Selbstzweck, sondern ein Mittel zum Zweck. Und als solches dient in höherem Grade, was als exotischer Import mit sensationellem Anreiz zu uns kam, namentlich aus Südamerika und aus den Vereinigten Staaten: Grisly-Tanz, Cake-Walk, One-Step, Tango . . .

Eine sympathischere Menschengruppe sieht im Tanz ästhetischen Sport. In Gedanken an ein Kultur-Arkadien mit Nackt- oder Halbnacktkultur verleihen sie durch sportlich-ästhetische Uebung der Tanzkunst ihrem Körper Eurhythmie. Es sind das jene Leute, die von Isadora Duncan und von den Hellerauer Tanz-Prinzipien des Jaques Dalcroze entflammt sind. Auch ihnen ist der Tanz nicht mehr Selbstzweck. Aber sie erblicken in ihm auch nicht wie jene Dumpfen eine soziale Funktion vom Bal paré-Niveau, sondern der Tanz dient ihnen zur Körperkultur. Es ist ein sehr lobenswerter Drang in unserer Zeit, das schöne, freie Spiel der Muskeln und Glieder wiederzufinden, die Herrschaft über den eigenen Körper wiederzugewinnen, die im Altertum, das uns die Statuen des jugendlichen Epheben und des Diskobol überliefert hat, und auch in der besten Zeit der Renaissance selbstverständlich war. Diese Eurhythmie des Körpers, die schöne Art zu schreiten, die musikalische Geschmeidigkeit der Glieder, hofft man durch die neue Auffassung und Art der Tanzkunst zu erreichen. Dieser Tanz ist also nicht so sehr Kunstwerk als Körperkultur oder, um deutlich zu sein, eine geschmackvolle Leichtathletik.

Der Tanz als Kunstwerk aber ist beim Amateur heute kaum mehr anzutreffen. Es gibt keine Grazien mehr, deren Grazie natürlich wäre. Als Botticelli sein berühmtes „Primavera“-Bild malte, da mußte er nicht lange auf die Suche gehen, um Modelle für den leichtbeschwingten, unendlich feinen und anmutigen Reigen der Drei im Vordergrunde zu finden. Ob heute die Hellerauer Zöglinge schon imstande sind, aus Eigenem eine Gruppe, so klassischer Anmut voll, zu stellen? Es gibt auch nicht mehr jene Solopaare, wie wir sie auf François Clouets Bild, das den Ball des Duc de Joyeuse darstellt, antreffen: ein tanzendes Paar, dem der Tanz eine Art gottesdienstlicher Handlung ist, ein zeremoniöser Ritus, bei dem kein Detail vergessen werden darf. Denn wir leben im Zeitalter der Nacktkultur, der Leichtathletik, des Grisly-Bärentanzes.



WERA FOKINA — ASSYRISCHER TANZ

Freilich auch der großen Tanzkünstler. Es gibt in ihrer Kunst Vertreter aller Temperamente. Isadora Duncan — die Melancholie, Cleo de Merode — das Phlegma, Saharet — die Sanguinische, Guerrero — die Cholerische. Jede hat ihre Nuance. Manche beherrschen deren auch mehrere — Grete Wiesenthal, Clotilde von Derp und Rita Sacchetto. Und ein Tänzer gar hat sich tanzend jenem dionysischen Kultus, jener philosophischen Ausdeutung gewisser Kultursymbole, die Nietzsche als ein neues Kulturideal vorschwebte, genähert: Alexander Sacharoff. Wenn Bierbaum seinerzeit von der Saharet sagte: „So tanzen wie Madame, heißt Nietzsche symbolisieren“,





WERA FOKINA

ASSYRISCHER TANZ

so war das natürlich ein liebenswürdig-ironischer Scherz. Bei Sacharoff aber hat dieses gewagte Wort beinahe Recht. Namentlich wenn Sacharoff seine schweren religiösen Tänze zu Palästrinascher Orgelmusik tanzt, wird einem ganz sonderbar zumute: man weiß nicht — ist das Blasphemie, ist es religiöser Wahnsinn oder drängt sich in diesen Rhythmen, in diesen Zuckungen eines an seine Kunst ganz hingegebenen Körpers der primitivste Ausdruck einer Nietzsche-gemäßen Religion in die Erscheinung? Herder, der nicht im Geruch des Revolutionärs stehen kann, dessen besonnene, gelehrte Männlichkeit vielmehr stets der natürlichen Entwicklung und biedermännischen Anschauung der Dinge das Wort redete, rief einmal entzückt aus, daß der seelenvolle Tanz die menschliche Natur am lebendigsten zeige. Ich erwähne das, um mich gegen den Vorwurf zu schützen, ich sähe in den verzückten Sprüngen eines aparten Tänzers zuviel. Im Gegenteil glaube ich sagen zu dürfen: In jedem Tanz liegt etwas Kultartiges, wenn es ein echter Tanz ist. (Im Bärentanz freilich nur ein sehr inferiorer Kult der Bestialität.) Aus religiösem Kult ist der Tanz entsprungen, und jene furiosen Bacchantinnen, die tanzend ihrem Gott dienten, bis sie in einer selig-sinnlichen Trunkenheit zu Boden taumelten, sind uns so gut ein Symbol wie jene seelisch und geistig einfach konstruierten Bauern und Bäuerinnen in der Eifel, die in ihren Springprozessionen die Motive des Tanzes und der Religion vermischen...

* * *

Auf solch spekulativen Wegen dringen wir immer tiefer ins Mysterium, wo die Grenzen von Sinnlichem und Uebersinnlichem verwischt sind. Wir erkennen, daß der Tanz wohl noch in höherem Grade als die Musik, auf alle Fälle viel erregender als das Wort, uns an die Urgründe führt, in denen der Sinn des Lebens kauert. Indessen wollen wir uns an die äußere Erscheinung des Tanzes halten. Wir wollen nicht die Psychologie, sondern die Aesthetik des Tanzes erkennen. Die Eindrücke, die uns die berühmte Petersburger Ballett-Truppe vermittelte, waren vorwiegend ästhetischer Natur. Das Psychologische mußte sich hier separieren, es sei denn, daß man von einer Massen-Psychologie reden wollte. Dann aber müßte sich beim Nachdenken ergeben, daß das, was man für Massen-Psychologie ansah, nichts anderes war, als nationale Gemeinsamkeit. Bei jener kurzweg „Russisches Ballett“ genannten





WERA FOKINA ASSYRISCHER TANZ

Truppe traten die Einzelerscheinungen viel weniger hervor als die Ensembles. Wo aber einmal die Persönlichkeit eines Solisten sich vorschob, da war ihre Wirksamkeit hauptsächlich dadurch bedingt, daß er die ganze Truppe als Folie hatte. Und vielleicht dürfen wir in dieser merkwürdigen Erscheinung etwas Gesetzmäßiges erkennen; nämlich, daß die Aesthetik des Tanzes mehr durch das Ensemble, die Psychologie durch die Individualitäten begründet ist. Die ästhetisch nachhaltigsten Eindrücke haben uns bei den Russen die prachtvoll komponierten, mit sicherstem Geschmack gegeneinander abgewogenen Massen vermittelt. Die mit großer Sicherheit exekutierten gleichmäßigen Bewegungen, eine allen Mitwirkenden gemeinsame natürliche Grazie, nicht einstudiert wie die üblen und üblichen Bewegungen der Ballerinnen unserer deutschen Hoftheater-Korps, die ihre Existenzberechtigung im künstlerischen Sinn längst verloren haben und nur mehr amouröser Belustigung zu dienen imstande sind. Bei den Russen ist jene Grazie, wenn nicht angeboren, Erziehungsresultat. Wir wissen von den Ballettschulen in Rußland, die auf konzentrierte Grazie hinwirken, und in denen etwas von dem, was in Frank Wedekinds Tänzerinnen-Erziehungsroman „Mine-Haha“ blaueste Utopie scheint, zu erfrischender Wahrheit geworden ist. Diesen Persönlichkeitscharme hat dem Russischen Ballett jeder einzelne Künstler und jede einzelne Künstlerin der Truppe beizusteuern. Er trägt zur Durchgeistigung der Gesamtwirkung bei, ohne daß er die Gefahr in sich trüge, die Gemeinsamkeit und Ausgeglichenheit des Ensembles zu zerschlagen. Denn diese Künstler verfügen obendrein über Takt und über Disziplin im veredelten Sinne. Sehr stark ist die Gemeinsamkeit durch das koloristische Ensemble betont. Prachtvolle Farbenwirkungen, starke und zarte, gibt es. Es bleiben farbige Erinnerungen von eminentester Einprägsamkeit.

Bei den Solisten tritt in verstärktem Maße hervor, was bei dem Ensemble anmerkenswert erscheint. Alle Leistungen sind bei ihnen bis zum Aeußersten getrieben. Ihre Pantomimik geht bis zur Grenze der Karikatur. Ihr Tempo ist wilder. Ihre Zuständlichkeit plastischer. Aber trotzdem sind in ihnen die gleichen Farben und die gleichen Substanzen wie in der Gesamtheit. Die Elemente sind die gleichen. Vielleicht sind sie ein wenig anders gemischt, aber vielleicht auch das nicht . . .

Bei oberflächlichem Betrachten mag man glauben, das Besondere an diesem Ballett sei der slavische Volksliedton, zu dem sich eine angeflogene





ADOLF BOLM ALS ANFÜHRER IN DEN POLOWTZER TÄNZEN („FÜRST IGOR")

provinzfranzösische Rokokokultur gesellte, beides zusammen habe genügt, diese schwermütige Grazie, diese anmutreiche Melancholie hervorzurufen, und für diese Stimmung hätten die Russen den reinsten künstlerischen oder besser: den reinsten bildmäßigen Ausdruck gewonnen. (Denn merkwürdig: bei diesen Veranstaltungen des Russischen Balletts ist das Auge mehr auf seine Rechnung gekommen als das Ohr, und dürfte man nach diesen Vorstellungen urteilen, so würde man das Ballett näher verwandt der bildenden Kunst als der Musik wähnen.) Diese Anschauung von einer zusammengestoppelten Stimmung und ihrem ästhetischen Ausdruck ist indessen nicht zutreffend. In diesen Vorführungen war vielmehr all das, was Rußland an leichter, an sozusagen beschwingter Kultur in Jahrhunderten hervorgebracht hat. Und das ist mehr, als man zu meinen pflegt, da man unter russischer Kultur gemeinhin nur Kosaken, bestechliche Beamte, Sibirien, Dostojewski, betrunkene Großfürsten, verrückte Studentinnen und Tolstoi zu verstehen pflegt. In diesem Ballett aber war der feine Gesellschaftston Petersburger Salons aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebendig, die Kuppeln des Moskauer Kremls blitzten auf, das Auge der galanten Katharina schien auf diesen Tanzspielen zu ruhen, und der zärtlichste Malerästhet, der marquisenkundige Somoff, konnte, ein anderer Watteau, diese Szenen komponiert haben. Um aber endlich auch die Ausdruckskultur der Russen, die mit charmantester Restlosigkeit allen Absichten und allen inneren Potenzen ihrer so nationalen Kunst in die Erscheinung halfen, wenigstens mit einem Wort zu charakterisieren, diene uns ein Satz Goethes, der in „Der Tänzerin Grab" zu lesen ist: „Die schöne Beweglichkeit der Uebergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph der Kunst, welche die geheime Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist."

GEORG JACOB WOLF

DIE AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE 1914

Es ist eine bekannte Tatsache, daß Darmstadts Kunstbetätigung ein Reformprogramm in sich schließt, wobei der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens auf dem Gebiete des Bauwesens und der Wohnungskultur liegt. Wenn schon die Technische Hochschule von jeher eine Pflegestätte hierfür war und noch ist, so wurde die von GROSZHERZOG ERNST LUDWIG ins Leben gerufene Künstlerkolonie von vornherein mit der Absicht gegründet, neue eigene Wege zu beschreiten und damit vorbildlich zu wirken. Ging es auch anfangs etwas bunt und überschäumend zu, so hat doch im Laufe der Jahre das Arbeitsgebiet der Kolonie eine Bedeutung und Ausdehnung gewonnen, die für bestimmte Zweige deutschen Kunstschaffens maßgebend geworden sind. Niemand wird heute bestreiten wollen, daß insbesondere der moderne Villenbau und die damit verbundene neue Raumkunst starke, lebensfähige Anregungen von Darmstadt aus erhalten haben.

Um architektonische Raumgestaltung handelt es sich auch im wesentlichen wieder bei der Ausstellung 1914. Diesmal gilt es, die letzte Hand an den Ausbau der Mathildenhöhe, den Sitz der Künstlerkolonie, als „Raum“ zu legen. Den Abschluß nach Westen hat Professor ALBIN MÜLLER bereits mit seinem eigenen Hause geschaffen. Durch die große Brunnenanlage, die vor der russischen Kapelle zu errichten ihm vom Großherzog aufgetragen wurde, soll hier noch ein bedeutsames Schmuckstück eingefügt werden. Außerdem wird die von dem genannten Künstler gegebene Anregung zur plastischen Ausgestaltung des Platanenhains der Verwirklichung entgegengeführt. Hier hat der Bildhauer Professor BERNHARD HÖTGER sich die Aufgabe gestellt, eine weihevolle Anlage zu schaffen, indem er den Hain mit lebensgroßen Wasserträgerinnen (Porträtfiguren) umkränzt. Am östlichen Ende des Platanenhains wird der Architekt MARGOLD das Restaurant, den Musikpavillon, Blumen- und Postkartenkioske errichten. Eigenartig vornehme, von ALBIN MÜLLER und HÖTGER geschaffene Eingangsportale begrüßen den Besucher. Vom Platanenhain gelangt man zum städtischen Ausstellungsgebäude, dessen Terrassen und Ehrensaal von dem Architekten Prof. EDMUND KÖRNER gestaltet werden. In diesem Festraum werden die Bildnisse des Großherzogspaares, von HANNS PELLAR gemalt, Aufstellung finden, während in den übrigen Sälen des für ständige Ausstellungen errichteten Baues die Herren KÖRNER, KLEUKENS, ALBIN MÜLLER und MARGOLD zeigen wollen, daß die moderne Raumkunst den Anforderungen höchster Repräsentation gewachsen ist. Es sollen reiche Prunkräume dort zur Ausstellung gelangen, darunter der von ALBIN MÜLLER für das Palais des Großherzogs entworfene Musiksaal. Das Vestibül des sogenannten Hochzeitsturms wird mit Mosaiken nach Entwürfen von Prof. KLEUKENS geschmückt werden.

Ein Glanzpunkt der Ausstellung verspricht der von dem Bildhauer J. JOBST geplante, mit Plastiken und gärtnerischem Schmuck reich ausgestattete



W. NIZINSKY — SIAMESISCHER TANZ

Rosenhof zu werden. Prof. Jobst, der Schöpfer des Liebig-Denkmals und des Museumbrunnens, wird zugleich mit dem Maler Pellar den Saal der „Freien Kunst“ gestalten. Der Goldschmied Theodor Wende, Ernst Riegels Nachfolger, wird den Raum für christliche Kunst übernehmen, die Gebrüder Kleukens wollen ihre klassischen Drucke und Bücher der Ernst-Ludwig-Presse vorführen; der Maler Oswald wird den Galerieraum Albin Müllers und das Weinrestaurant Edmund Körners durch Monumentalgemälde schmücken.

Die Raumkunst aber erstreckt sich auch auf das Gebiet des Städtebaues. Als ein Stück Stadtbaukunst müssen die Reihenhäuser angesprochen werden, die Albin Müller an dem nordöstlichen Ende des Ausstellungsterrains errichtet. Sie sind bereits im Rohbau fertiggestellt. Als dieser Architekt für die Hessische Landesausstellung 1908 die damaligen Festhallen geschaffen, die unsere Mathildenhöhe gegen Osten so würdig abschlossen, drängte sich jedem beim Anblick der Bauten der Wunsch nach einem gleich vornehmen, dauernden Abschlusse des Gebietes auf. Denn die Mathildenhöhe, dieses köstliche Parkidyll, wird an der östlichen Seite von nüchternen, massigen Bauten industrieller Anlagen begrenzt. Es konnte sich daher nur um eine vollständig geschlossene und genügend hohe Gebäudeanlage handeln, welche die dahinterlagernden Brauereien mit ihren hohen Schornsteinen zu verdecken haben. Eine Villenbebauung, gegen die auch wirtschaftliche Gründe sprachen, wäre hier verfehlt gewesen. Die Lösung der Frage drängte daher mehr auf Errichtung von Etagenreihenhäusern, und es sprach auch das Bestreben mit, das Miethaus einer künstlerischen Bearbeitung zu unterziehen und die Vorteile moderner Wohnungskultur auch jenen Kreisen zuzuführen, die auf Mietwohnungen angewiesen sind.

TAMARA KARSSAWINA



TAMARA KARSSAWINA ALS COLOMBINE („CARNEVAL“)

Wie alle der Kunst und der Volkswohlfahrt dienende Bestrebungen, so genossen auch diese Pläne des Architekten gedeihliche Förderung seitens des Groszherzogs Ernst Ludwig, und Geheimrat Römheld fand unter Heranziehung mehrerer hessischer Banken den Weg, das großgedachte Unternehmen der Verwirklichung entgegen zu führen.

Das Bauprojekt Albin Müllers umfaßt im ganzen 16 Miethäuser. Vorerst konnte nur die Hälfte der Gruppe errichtet werden. Eines dieser Häuser, an das sich nach der Rückseite zu ein mächtiger Atelierbau angliedert, baut der Großherzog auf eigene Rechnung. Hier können eine Anzahl Künstler brauchbare große Atelierräume und damit verbundene Wohnungen

finden. So wird der von den Mitgliedern der Kolonie wiederholt ausgesprochene Wunsch nach Ausdehnung der heute zur Verfügung stehenden Räume seiner Erfüllung näher gebracht, zugleich aber auch einem Heranziehen weiterer Künstler zur Kolonie die Möglichkeit gegeben.

Die Atelierräume, denen ALBIN MÜLLER eine äußerst zweckmäßige Form zu verleihen wußte, werden im Jahre 1914 den Koloniemitgliedern zu Atelierausstellungen dienen. Drei der Miethäuser aber werden die Architekten KÖRNER, MARGOLD und MÜLLER während der Dauer der Ausstellung wohnlich ausstatten, um zu zeigen, wie man sich auch in Mietwohnungen ohne großen Aufwand behaglich und zweckmäßig einrichten kann.

Es war bei den schwierigen Geländeverhältnissen keine leichte Aufgabe, diese Etagenmiethäuser einer praktischen und zugleich hygienischen, dabei auch ästhetischen Lösung zuzuführen. Mit der Anlage ist in bezug auf Platzgestaltung ein städtebauliches Problem bezwungen, dessen ganze Bedeutung erst erkennbar ist, wenn der gesamte Baublock ausgebaut sein wird.

Der Kunstschriftsteller Prof. Dr. BIERMANN, der als künstlerischer Beirat der Kabinetts-Direktion an der Leitung der Ausstellung teilnimmt, wird außerdem im Residenzschlosse eine retrospektive Ausstellung von Gemälden und Kleinplastiken aus der Zeit vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. veranstalten, der man in den Kreisen der Künstler und Kunstgelehrten mit gespanntem Interesse entgegensieht.



ADOLF BOLM ALS PIERROT



ADOLF BOLM ALS PIERROT IN „CARNEVAL“

Mit diesen beiden Ausstellungen des kommenden Jahres dürfte der Beweis erbracht werden, daß Darmstadt nicht nur ein künstlerisches Ausstellungsprogramm, sondern auch ein großzügiges Kulturprogramm zu erfüllen sich als Aufgabe gestellt hat. K.

Wer es für etwas Kleines ansieht, den Wettkampf mit einer Weltmacht des Geschmackes zu wagen, der war nie drüben im anderen Lager. Aber wir müssen vorwärts auf eigenem Wege einer Welt von altem Können gegenüber, denn als Nachahmer bleiben wir stets nur Kräfte zweiten Ranges. Wer romanische Form sucht, der weiß, daß wir sie noch weniger im Blute haben als die Engländer. Wir müssen der gewaltigen Tradition Trotz bieten und müssen eigene Wege gehen. Die kaufenden Völker müssen begreifen, daß es bei uns etwas grundsätzlich anderes gibt als in Paris, und dann mögen sie entscheiden!

FRIEDRICH NAUMANN



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN BRAKLS KUNSTHAUS IN MÜNCHEN

BRAKLS KUNSTHAUS IN MÜNCHEN

Das Galeriehaus eines Kunsthändlers stellt dem Architekten eine interessante und neuartige Aufgabe. Denn es ist noch nicht sehr lange her, daß der Kunsthandel in eigenen Palästen thront. Man betrat früher ein Lädchen mit klingelnder Türschelle oder stieg ein paar Treppen hoch zu einer Privatwohnung, wenn man zum Händler von Kunstwerken wollte. Im übrigen kaufte man beim Künstler selbst oder auf Ausstellungen. Das Verkaufslokal mit dem Oberlichtsaal bedeutete im Kunsthandel schon einen beträchtlichen Fortschritt. Aber wie weit war noch der Weg, wie groß der Schritt bis zu einem privaten Ausstellungspalast, wie ihn Emanuel von Seidl für die moderne Kunsthandlung des Hofrats Franz Joseph Brakl am Beethovenplatz in München errichtete!

Um den Charakter dieses Baues ganz zu verstehen, müssen auch ein paar Worte über die Entwicklung der Braklschen Kunsthandlung gesagt sein. Als Brakl, der zwei Jahrzehnte hindurch als Sammler einen respektablen Fonds künstlerischer und händlerischer Erfahrung gesammelt hatte, im Jahre 1905 mit seiner „Modernen Kunsthandlung“ in die Reihe der Münchner Kunsthändler eintrat, da verfocht er das Prinzip, Gemälde müßten in Wohnräumen, in wirklichen, modern ausgestatteten Zimmern gezeigt werden, damit der Käufer ihre Wirkung erproben könne, und er gestaltete demzufolge zwei Stockwerke seines an der Goethestraße gelegenen Wohnhauses zu einer intimen Galerie um. Aber bald wuchs und dehnte sich das Geschäft, die von Brakl bevorzugten jungen Künstler, meist aus der Schar der dekorativen „Scholle“-Maler, siegten und brachten der Kunsthandlung eine solch umfangreiche und treue Klientel, daß sich die Hinzunahme eines weiteren Geschosses als notwendig und damit zugleich der Bau eines eigenen Wohnhauses für Hofrat Brakl als unerläßlich erwies. Dieses gleichfalls von Emanuel von Seidl errichtete Wohnhaus, das im Maiheft 1910 dieser Zeitschrift eingehend gewürdigt wurde, erschloß einen inmitten eines eleganten Villenquartiers unbebaut gebliebenen Grund, auf dem jetzt, in architektonischem Zusammenschluß mit dem Wohnhaus, gegen den Beethovenplatz zu auch das geräumige doppelgeschossige Kunsthaus seinen Platz fand. Herr Brakl war nämlich inzwischen praktisch zu der Erkenntnis vorgedrungen, daß das Prinzip: das Bild im Wohnraum zu zeigen, doch nicht für alle Kunstwerke anwendbar, sondern die Einbeziehung eines großen Saales, der Fernwirkungen und splendides, ausstellungsmäßiges Hängen



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN — BRAKLS KUNSTHAUS IN MÜNCHEN

zuläßt, in manchen Fällen unumgänglich sei. . . So also kam es zur Idee des Neubaues am Beethovenplatz. Eine Schwierigkeit, die nicht einfach zu überwinden war, bildete die spitzwinkelige Gestalt des Baugrundes. Da überdies ein großer Oberlichtsaal geschaffen werden mußte, ließ sich nicht eben leicht ein Aufriß konstruieren, der, nach Seidls eigener Aeußerung, vor allem „an dem exponierten Platze im Zusammenhang mit dem Wohngebäude eine gute, geschlossene Silhouette geben sollte". Namentlich ließ sich die Lichtzufuhr teils durch den Oberlichtschacht, teils durch sehr breite Fenster, die mächtige Oeffnungen in die Putzwände schlugen, nur sehr schwer in ästhetisch einwandfreier Weise ermöglichen. Aber es gelang — und es gehört zu den witzigsten Architekteneinfällen, wie Seidl die Belichtung der großen Eingangshalle bewirkte: er ließ in dem im ersten Stock gelegenen Oberlichtsaal einen riesigen ovalen Bodenausschnitt bestehen, und es flutet nun durch diese Deckenöffnung in breiten Schwaden prächtiges Licht in das Erdgeschoß. Es tut sich dabei ein Durchblick nach oben auf, der von den Dimensionen dieses Kunsthauses und damit zugleich von dem großzügigen Charakter des ganzen Unternehmens den schönsten Eindruck vermittelt. Um die beiden Zentralräume, Eingangshalle und Oberlichtsaal, legt sich ein Kranz von lichtdurchfluteten kleineren und größeren Räumen, die allesamt „viel Wand" zum Aufstellen und Hängen der Kunstwerke bieten. Von besonderem Schmuck, namentlich auch von pikanten farbigen Ensembles, die Emanuel von Seidl so sehr liebt und meistert, wurde in strenger Selbstzucht völlig abgesehen. Es sollten nur die gezeigten Kunstwerke sprechen. Im Oberlichtsaal wurde ein interessantes Experiment gewagt: eine schwarze Wandbespannung, mit der eine ungewöhnlich kraftvolle Folie für die Gemälde geschaffen wurde. — An alle Arbeits- und Lagerräume, Bureaus, Kassen und Garderoben ist gedacht worden, und sie wurden nicht in der stiefmütterlichen Weise ausgestattet und „nebenhinaus" untergebracht, wie das gewöhnlich bei repräsentativen Bauten dieser Art geschieht. Vielmehr fanden sie im Raumganzen einen würdigen, wohlüberlegten Platz und tragen mit zu dem Eindruck bei, daß man es hier mit einem außerordentlich gelungenen neuen Typus des zeitgenössischen Geschäftshauses zu tun hat. G. J. W.



ARCH. EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN — BRAKLS KUNSTHAUS: OBERLICHTSAAL



K. K. FACHSCHULE HAIDA ◘ ◘ GESCHLIFFENE ZWEIFARBIGE ÜBERFANGGLÄSER
Vertrieb: Joh. Oertel & Co., Haida (Böhmen)

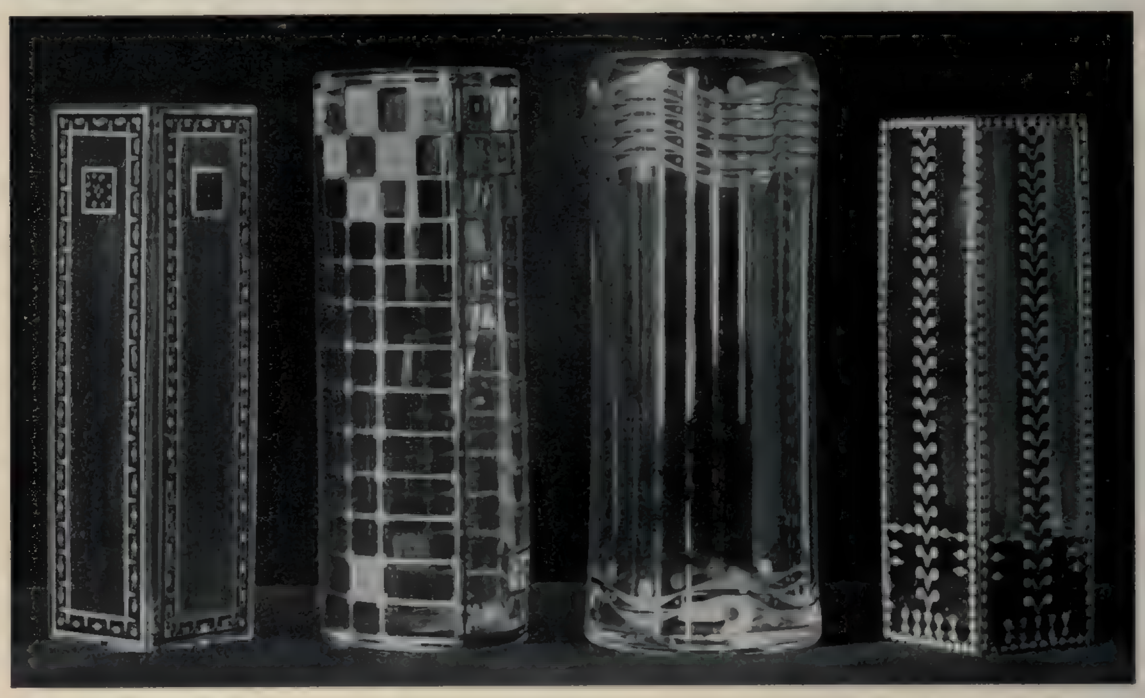
NEUE GLÄSER AUS BÖHMEN

Was bisher nur in einzelnen Exemplaren, namentlich in den letztjährigen Ausstellungen des Wiener Oesterreichischen Museums zu sehen war, hat man nun endlich auch in einer geschlossenen Kollektion zu Gesicht bekommen und zwar zunächst für ganz kurze Zeit im Kgl. Landesgewerbemuseum zu Stuttgart, von wo die Serie für die deutsch-böhmische Landesschau nach Komotau weitergewandert ist. Der Inhalt der vier großen Vitrinen bildete eine Art Ereignis in unserer Glasdekoration, weshalb näher darauf eingegangen werden muß.

Bekanntlich ist das Glas, das nicht in den großen Kulturmetropolen erzeugt und veredelt wird, sondern heute noch immer aus mitunter abgelegenen Waldtälern zu uns kommt, besonders konservativ und wehrt sich lange gegen Neuerungen, während andere kunstgewerbliche Materialgruppen schon längst zu einem anderen Formenkreis übergegangen sind. Auch heute ist es nicht viel besser geworden, wie dies in früheren Jahrhunderten leicht beobachtet werden kann. — Als ich vor einem Dutzend von Jahren mein Buch über die modernen Gläser schrieb, war ich einigermaßen in Verlegenheit und mußte leider vielfach zur kuranten Handelsware greifen, die mit dem Jugendstil zu kokettieren anfing. Als die beiden bisher einzigen, wirklich großen Glaskünstler standen einander Emil Gallé in Nancy und Louis Tiffany in New-York gegenüber. Jeder hatte seine Anhänger; die geschnittenen mehrfachen Ueberfanggläser Gallés wurden nicht nur von Daum Frères sondern auch von einigen lothringischen Firmen variiert, und die schillernden Lüstergläser von Tiffany fanden eine ganze Reihe von Konkurrenten, unter denen Lötz' Wwe. in Klostermühle und J. E. Schneckendorf in Darmstadt zu den bedeutendsten zählen.

Aber weder die eine noch die andere Richtung nahm auf die alten Techniken und Schmuckweisen Rücksicht, die in Tausenden von gut vorgebildeten Glasraffineuren weiterleben; ja der Schnitt Gallés wurde allmählich, namentlich nach seinem Tode, in die wohlfeilere Aetzung verwandelt, so daß man sich immer mehr von den alten, zum Teile noch recht guten Traditionen der Glasgegenden entfernte.

Da mußten in erster Reihe die österreichischen Fachschulen von Haida und Steinschönau eingreifen, und sie taten dies auch. Zunächst schüchtern in einzelnen Entwürfen, die jedoch von der Riesenmenge der einander jagenden Export-Entwürfe der verschiedensten Firmen erdrückt wurden. Nun wird dies gewiß anders werden, zumal das Arbeitsministerium in Wien mit seinem vorzüglichen kunstgewerblichen Dezernenten, dem Sektionschef Adolf Müller, den richtigen Weg gefunden hat, die vereinzelten Anregungen fruchtbringend zusammen-



K. K. FACHSCHULE HAIDA — GLÄSER MIT EMAIL-MALEREI
Vertrieb: Joh. Oertel & Co., Haida (Böhmen)

zufassen. Der verdienstvolle Leiter der K. K. Fachschule von Haida, Direktor Strehblow, hat an seiner Anstalt ansehnliche Kollektionen in den drei alten Techniken geschaffen, die für die Glasveredlung seit jeher die weitaus wichtigsten sind, nämlich für die Emailmalerei, für den Schliff und für den Schnitt, und die Haidaer Firma Joh. Oertel & Co. wurde geradezu staatlich subventioniert, um den kommerziellen Vertrieb dieser Gläser in die Hand nehmen zu können. Vorläufig geschieht dies nur in bescheidenem Maße, und die Preise sind noch recht hoch. Aber es ist gar kein Zweifel, daß dieser Schritt nicht ohne Einfluß auf die zahlreichen Glasraffinerien zunächst von Nordböhmen, dann vielleicht auch in anderen Gegenden, sein wird.

Die beigefügten Abbildungen, die leider der Farbe entbehren, geben von den jüngsten Bestrebungen der Haidaer Fachschule nur eine ungefähre Vorstellung. Die Emailmalerei hat sich endgültig aus der Umklammerung der naheliegenden Archaismen ebenso befreit, wie von den merkwürdigen Phantasien eines Max Rade, verdrängt immer mehr den botanischen Naturalismus, der namentlich bei Blumenvasen wenig glücklich ist, und bevorzugt mit Recht geometrische Musterungen, die die Linien der Zweck- und Kunstform begleiten und beleben (Abb. S. 570). Ein besonderer Vorzug muß auch darin erblickt werden, daß die hauptsächlich von Bayern aus beliebte Biedermeierei, die in Aeußerlichkeiten zu erstarren drohte und den Blick vom Hoffnungsvollen ablenkt, hier nicht einmal anklingt.

Noch viel wichtiger ist eine Erneuerung der Schmuckprinzipien im Schliff oder gar im Schnitt, also bei jenen Verfahren, die noch nicht einmal eine Verbesserung des alten unvollkommenen Handwerkszeugs durchzusetzen vermochten. Zwar ist der „Steinelschliff“ vor ungefähr einem Jahrzehnt auch mit einer Neuerung gekommen, aber die geschliffenen Netzbilder bieten weit mehr technisch-optisches als ästhetisches Interesse, ja die an Straminstickereien erinnernden Arbeiten wären vielleicht, wenn sie billiger gewesen wären, gefährlich geworden, da die Glasdekoration ihre Aufmerksamkeit der körperlichen und weniger der Flächenkunst zugewendet hätte. Die Haidaer Fachschule ist in ihren Schliffobjekten zunächst nicht gerade sehr radikal. Analysiert man die zum Teile überraschende Wirkung einzelner Stücke, so besteht die Neuerung in einer Dimensionsänderung der viel größeren und viel tieferen Kugelschliffflächen. Aber gerade derartige, anscheinende Kleinigkeiten sind von der allergrößten Bedeutung. War es in der Beleuchtungsbranche doch nicht anders, als das Wiener Kunstgewerbe die Kristallglasprismen fast genau so, wie sie schon die Empirezeit kannte, beibehielt, jedoch nur in der Dimension verlängerte und etwas



K. K. FACHSCHULE HAIDA ZWEIFARBIGE ÜBERFANGGLÄSER
Vertrieb: Joh. Oertel & Co., Haida (Böhmen)

anders gruppierte. Gerade in solch einfachen Dingen zeigt sich künstlerisches Feingefühl.

Und nun gar die geschliffenen Vasen von mehrfachem Ueberfang! Die spätere Biedermeierzeit hatte solche Objekte, namentlich in der Farbenstimmung emailweiß mit Rubinrosa, mit Kobaltblau oder mit Kupfer- oder Chromgrün. Aber die wenigen Muster waren in ihrer Primitivität unerfreulich, so daß das ganze Genre allmählich geradezu unmöglich wurde. Hier setzt wieder die Haidaer Fachschule ein (Abb. S. 571). Der Kugelschliff gestattet zwar nur wenig Varianten. Aber gerade diese, die oft nur in der Verbindung der einzelnen Kugelungen oder in der Abwechslung derselben mit eingeschliffenen geraden Linien bestehen, sind sehr wesentlich. Dazu kommt eine ungleich größere Farbenskala in den Ueberfangschichten, als sie der früheren Zeit geläufig waren. Namentlich die Akkorde farblos-schwarz-opakgelb, farblos-weiß-schwarz, farblos-schwarz-rot u. dgl. bringen überraschende Stimmungen hervor und geben zugleich den Fingerzeig, daß man auch jede beliebige andere Farbe, über die ja die Hüttentechnik geradezu beispiellos verfügt, heranziehen kann.

Nur der Schnitt auf farblosem Kristallglas wird noch einer erhöhten Pflege bedürfen, und man wird hierfür schlichte Dekore, die der Technik gut angepaßt sind, zu schaffen haben. Gerade das farblos geschnittene Glas darf am allerwenigsten vernachlässigt werden, da es ja doch für alle Trinkgarnituren das vornehmste ist.

Daß die neuen nordböhmischen Bestrebungen jede Originalität nicht so sehr in noch nie dagewesenen Gefäßformen suchen, ist gewiß nur zu billigen. Nur zu oft hat Originalitätssucht recht extravagante Bildungen gezeitigt, deren Gebrauchswert unter der Neuerungssucht nur allzusehr litt. Als ob wir nicht dasselbe Wasser und meist auch denselben Wein tränken, wie unsere grauesten Vorfahren. Und doch gibt es neue Formvarianten, mit denen man einverstanden sein kann, deren Kunstform sich von der schlichten Zweckform nicht unerheblich entfernt, ohne daß dies auf Kosten der praktischen Verwendung erkauft wäre.

Daß die K. K. Fachschule in Haida, dem Vorort der alten Glaserzeugungsgebiete Böhmens, mit einer solchen Initiative die österreichische Glasproduktion nicht unwesentlich befruchten wird, liegt auf der Hand. Gewiß werden auch die anderen Anstalten bei dieser Aktion nicht zurückstehen, und am allerwenigsten wird sich die Industrie selbst solchen Bestrebungen entziehen können. Wir werden also in nicht zu ferner Zeit manche Ueberraschung auf dem Gebiete der Kunstgläser erhoffen dürfen.

G. E. PAZAUREK



WILH. KRIEGER-MÜNCHEN PORZELLANFIGUR: PAPAGEIEN — AUSFÜHRUNG: GEBRÜDER HEUBACH A.-G., LICHTE (THÜRINGEN)



ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN ▫ ▫ HOCHSPANNUNGSFABRIK DER A.E.G. AM HUMBOLDTHAIN IN BERLIN
Aus der Monographie „Peter Behrens". Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch, München

INDUSTRIEBAUTEN VON PETER BEHRENS

Als PETER BEHRENS im Jahre 1907 dem Rufe nach Berlin als künstlerischer Berater eines der bedeutendsten industriellen Betriebe Deutschlands folgte, da glaubte man für beide Teile auf ein ersprießliches Zusammenarbeiten hoffen zu können. Diese Hoffnung ist durch die Arbeiten des Künstlers binnen diesen sechs Jahren weit übertroffen worden. Behrens, der zur A. E. G. kam als ein Suchender, als ein architektonischer Experimentator von einer merkwürdig erkältenden, abstrakt geborenen Raum- und Formenphantasie, steht heute mit Schöpfungen da, die zu den besten modernen Bauten zählen und ihrem Urheber einen Platz unter unseren ersten Architekten sichern.

Es ist für jeden, der in das Wachstum der künstlerischen Persönlichkeit Einblick gewinnen will, außerordentlich interessant zu sehen, aus welchen Anfängen ein derart weitgespanntes, schöpferisches Wirken hervorging. Seit kurzem liegt in der umfangreichen Monographie von Dr. Fritz Hoeber ein Werk über Behrens vor, das man schon als „Quellenwerk" im Sinne der philologischen Akribie bezeichnen darf. Denn von den frühesten Oelgemälden, Buchtiteln und Ziergläsern bis hin zu den Riesenbauten der letzten Jahre, die im Neubau des Palastes für die Deutsche Botschaft in St. Petersburg auch die offizielle Signatur erhalten haben, findet sich in diesem stattlichen Großfoliobande in verschwenderischer Fülle zusammengetragen, was Peter Behrens geschaffen hat. So gut haben es bisher nicht einmal ALFRED MESSEL oder LUDWIG HOFFMANN gehabt. Aber da es sich um den ersten Band einer Sammlung*) handelt, so werden die weiteren wohl folgen; sie sollen, wie ich der Ankündigung entnehme, außer Messel Theodor Fischer, den beiden Gilly, Schinkel, Otto Wagner und Hildebrand gewidmet sein.

Wir müssen es uns heute versagen, der Entwicklung des Malers zum Kunstgewerbler, des Kunstgewerblers zum Architekten: a) des Darmstädter Funktionalismus; b) des Düsseldorfer Architekturstils der reinen Stereometrie; c) der neuen lebensvollen kubischen Architektur der Berliner Periode — auf ähnlich ver-

*) Moderne Architekten, Bd. I. Peter Behrens von Fritz Hoeber. 250 Abbildungen. Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch, München. In Leinen gebunden 25 M.

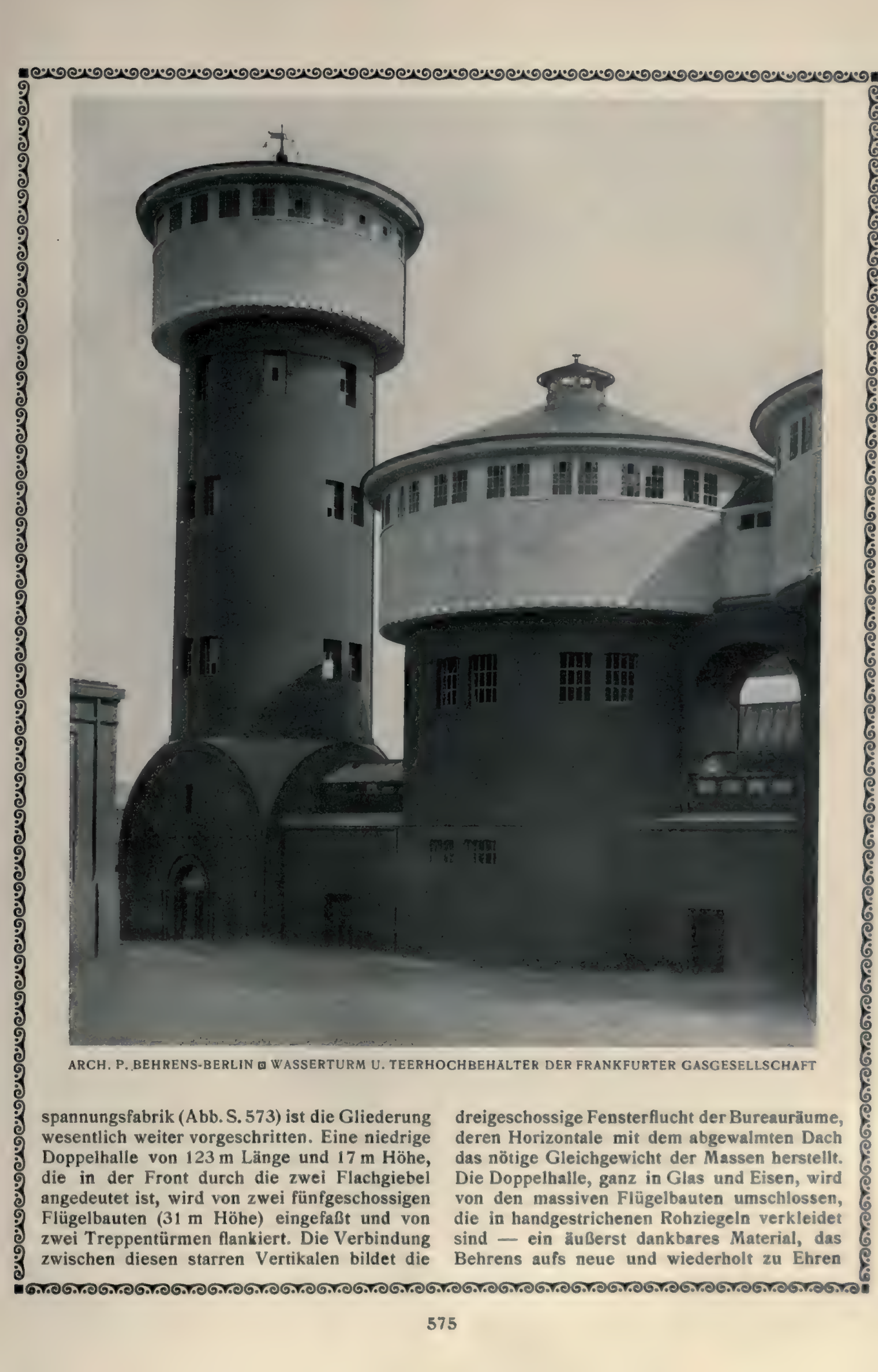


ARCH. P. BEHRENS-BERLIN ■ FABRIKNEUBAUTEN DER FRANKFURTER GASGESELLSCHAFT ZU FRANKFURT A. M
Aus der Monographie „Peter Behrens". Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch, München

schlungenen Pfaden zu folgen, wie es der Verfasser tut. Er bedient sich dabei eines Aufwandes von terminologischen Schlagworten, bei denen sich der Durchschnittsleser schwerlich viel wird denken können. Wenn die Wissenschaftlichkeit darin bestünde, die einfachsten Dinge von der Welt so kraus wie möglich auszudrücken, so hätte sie bald verspielt. Man muß sich durch diesen übertriebenen Stil Hoebers erst hindurchlesen zu dem, was er eigentlich sagen will, und das ist durchaus nicht schlecht. Genaue Beschreibungen, Angaben der wichtigsten Maße und Materialien sind immer willkommen, und wenn das Feuer des Biographen auch manches seiner Urteile überhitzt, so kann man doch nicht sagen, daß er dem Künstler kritiklos nachfolge.

Auch wir haben keinen Anlaß dazu. Ich meinesteils empfinde die Behrenssche Formensprache dort, wo Zwecke der Wohnkultur zur Lösung standen, immer noch nicht so selbstverständlich und objektiv, um räumliches Behagen aufkommen zu lassen. Dagegen wird es über seine Fabrikbauten aus den letzten Jahren wenig Meinungsverschiedenheit geben. Sie haben alle mehr oder minder deutlich jenen Zug ins Große, Selbstherrliche, der unserer modernen industriellen Entwicklung selber eigen ist. Sie sprechen endlich in lapidarer, eherner Raumsprache die sieghaften Gedanken des Maschinenzeitalters aus. Behrens ist ja heute nicht mehr der einzige, der das gelernt hat. Hans Poelzig und mancher andere können es auch, wie der neue Band des Werkbund-Jahrbuches dartut. Aber Behrens hatte als erster die ganz große Gelegenheit, und er hat sie genützt und sich ihrer wert erwiesen.

Er begriff zunächst, daß mit dem bloßen Gerüststil der Eisenkonstruktion erst die technische und noch nicht die tektonische Aufgabe gelöst war. Vom Raum war auszugehen, er mußte empfunden, sichtbar gemacht werden als eine beherrschte Masse. Darum trachtete der Künstler z. B. bei der ersten großen Turbinenhalle für die A. E. G. dahin, „die Eisenmassen zusammenzuziehen und nicht, wie es der üblichen Gitterkonstruktion eigen ist, sie aufzulösen." So gewinnt er wieder Wandungen, tragende und füllende Flächen zwischen der nackten Eisenkonstruktion. In der Hoch-



ARCH. P. BEHRENS-BERLIN ▫ WASSERTURM U. TEERHOCHBEHÄLTER DER FRANKFURTER GASGESELLSCHAFT

spannungsfabrik (Abb. S. 573) ist die Gliederung wesentlich weiter vorgeschritten. Eine niedrige Doppelhalle von 123 m Länge und 17 m Höhe, die in der Front durch die zwei Flachgiebel angedeutet ist, wird von zwei fünfgeschossigen Flügelbauten (31 m Höhe) eingefaßt und von zwei Treppentürmen flankiert. Die Verbindung zwischen diesen starren Vertikalen bildet die dreigeschossige Fensterflucht der Bureauräume, deren Horizontale mit dem abgewalmten Dach das nötige Gleichgewicht der Massen herstellt. Die Doppelhalle, ganz in Glas und Eisen, wird von den massiven Flügelbauten umschlossen, die in handgestrichenen Rohziegeln verkleidet sind — ein äußerst dankbares Material, das Behrens aufs neue und wiederholt zu Ehren

gebracht hat. So z. B. auch in der riesigen Montagehalle mit dem charakteristischen Polygongiebel, wo abermals das Eisenfachwerk zu ganz monumentalen Flächenwirkungen benutzt wurde. Bei den Neubauten für die Frankfurter Gasgesellschaft (Abb. S. 574) benutzte Behrens die drei runden Hochbehälter mit dem Wasserturm, um eine wuchtige Gruppe zu schaffen, die den kompakten Raumkörpern der Gasbehälter einigermaßen das Gegengewicht halten kann. In der Form wie in der Verkleidung: unten violett-brauner Klinker, oben heller Putzbeton — haben die Ungetüme fast etwas Elegantes.

Fast scheint es, als hätte die Beschäftigung mit diesen rein praktischen Aufgaben das rationalistische Bedürfnis des Baukünstlers so vollauf gestillt, daß nun in ihm der ungestillte Drang nach einer anderen, mehr repräsentativen Monumentalität sich in freieren Formen äußern konnte als bisher. Zwar begegnet uns neben dem stereometrischen Kirchen-Entwurf für Hagen (1906) oder dem nur halb ausgebauten, interessant gruppierten Krematorium für Delstern (1906/7) auch ein Warenhaus aus der gleichen Zeit, dessen Entwurf — ein mächtiger Block mit einer zentralen Flachkuppel — fast einen pompösen Ton anschlägt. In dem Verwaltungsgebäude für die Mannesmann-Werke, Düsseldorf (1911/12) kehrt dieser Ton wieder, zurückhaltender, klarer, geschäftlicher sozusagen und doch voll Würde. Strenger noch in der vertikalen Gliederung der beiden Mittelgeschosse, der Bindung durch zwei mächtige Horizontalen wirkt das Verwaltungsgebäude für die Continental-Companie Hannover (1912), und ganz lapidar in ihrer fast drohenden Steinsprache von 14 mächtigen Halbsäulen, die vom Boden aufwärts durch drei Geschosse bis zur Attika stoßen, erhebt sich die Front des Botschafterpalastes, dessen schiefeckiger Grundriß übrigens an den Künstler besondere Anforderungen stellte. In solchen und ähnlichen Arbeiten gibt Peter Behrens überzeugende Proben einer wahrhaft baumeisterlichen Gestaltungskraft. E. K.



ARCH. P. BEHRENS-BERLIN ▫ MONTAGEHALLE F. GROSZMASCHINEN DER A.E.G. IN DER HUSSITENSTRASZE IN BERLIN
Aus der Monographie „Peter Behrens". Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch, München

Herausgeber: H. BRUCKMANN. Für die Redaktion verantwortlich: L. DEUBNER. Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A. G. Sämtlich in München

